PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

نثری داستانوں کا سفر

اور دوسرے مضامین

ڈاکٹر صغیر افراہیم

ایجوکیشنل بک ہاؤس ○ علی گڑھ

پہلا ایڈیشن جنوری ۱۹۹۵ء
تعداد ۶۰۰
قیمت ۷۵ روپے

کتابت: رومانہ کیلیگرافرس، علی گڑھ۔
مطبع: اے۔ کے آفسیٹ پرنٹرز
۵۵۰ چوڑیوالان دہلی ۶

ملنے کا پتہ

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲
فون نمبر ۴۰۰۶۸

ترتیبِ مضامین

"یہ کتاب فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت اتر پردیش
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی۔"

حرفِ آغاز

میرا پہلا مضمون بعنوان "فانیؔ کے کلام میں رنگینی" ماہنامہ 'روشن' بدایوں (نومبر ۱۹۷۵ء) میں شائع ہوا۔ اُس وقت میں مادرِ درسگاہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بی۔اے۔ (آنرز) کا طالب علم تھا۔ اسکول یا کالج کی سطح سے نکل کر یہ میری پہلی ادبی تخلیق تھی جس کی اشاعت پر مجھے خوشی ہوئی تھی۔ لیکن ۱۹۸۱ء کا سال اِس اعتبار سے میرے لیے بہت اہم تھا کہ اُردو کے دو بڑے رسالوں میں ایک طالب علم کی حیثیت سے میرا افسانہ اور مضمون شائع ہوا تھا۔ افسانہ کراچی (پاکستان) سے نکلنے والے رسالہ 'افکار' میں چھپا تھا جس کا عنوان "ننگا بادشاہ" تھا اور مضمون ماہنامہ 'شاعر' (بمبئی) میں "نثری داستانوں کا سفر" کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔ ادبی حلقہ میں مذکورہ مضمون کو اس حد تک پسند کیا گیا کہ پروفیسر آل احمد سرورؔ صاحب نے اس کو ہفتہ وار 'ہماری زبان' دہلی (۱۵۔۲۲ جون ۱۹۸۱ء) کے صفحۂ اوّل پر جگہ دلوائی اور ایڈیٹر ماہنامہ 'کاوشِ جدید' کانپور نے بیحد سراہتے ہوئے اس کو اپنے رسالہ میں منتقل کیا۔ اہلِ علم کی حوصلہ افزائی کی بدولت میں نے مضامین پر توجہ مرکوز کی اور افسانہ نگاری محض ریڈیو کے پروگراموں تک رہ گئی۔

زیرِ نظر کتاب میرے اُن مضامین کا انتخاب ہے جو میں نے بی۔اے۔ سے پی ایچ۔ڈی۔ کی تکمیل کے دوران لکھے تھے اور یہ بھی وقتاً فوقتاً ملک کے مختلف معتبر رسائل میں چھپتے رہے ہیں۔ اب ان کو ردّ و بدل کے ساتھ یکجا کر کے کتابی شکل دینے کی جسارت کر رہا ہوں۔

اس سے پیشتر فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی (حکومت اُتر پردیش)

کے مالی تعاون سے میری دو کتابیں "پریم چند۔ ایک نقیب" (سنہ ۱۹۸۶ء) اور "اُردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل" (سنہ ۱۹۹۱ء) شائع ہو چکی ہیں اور اب یہ تیسری کتاب اہلِ ذوق کی خدمت میں اس توقع پر پیش کر رہا ہوں کہ میری اس سے پہلی چھپی کتابوں کی طرح وہ اس کتاب کی بھی پذیرائی کریں گے۔

صغیر افراہیم
لکچرر اُردو
ویمنس کالج
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔

۹ ر اگست سنہ ۱۹۹۳ء

کہانی

انسانی وجود کی رہینِ منت

کہانی کا موجودہ روپ ایسا قدیم ترین ورثہ ہے جو بے شمار مرحلوں سے گزر کر ہم تک پہنچا ہے۔ اس کا سلسلہ ابتدائے آفرینش سے ملتا ہے۔ بقول عبد القادر سروری :

"یونانی نقطۂ نظر سے، یہ فن شاعری اور موسیقی کی دیویوں (MUSES) سے بھی قدیم ہے۔ کیونکہ جس وقت وہ پیدا ہوئی ہیں، یہ موجود تھا، یہ ہمیشہ ان کا مونس رہتا اور اپنے دلفریب قصّوں سے ان کے کانوں کو لذت اندوز کرتا رہتا تھا۔ اس کی جہانگیری کا یہ حال ہے کہ کائنات کے کسی گوشہ میں بھی ایسی قوم کا پتہ نہیں چلتا جس کے کان قصّوں سے نا آشنا ہوں۔"[1]

مختلف ادوار میں اس کا وجود اپنے رنگ و بو سے ذہنِ انسانی کو مہکاتا اور اپنے رنگ و روپ کو نکھارتا رہا ہے۔ اس کا فنی اور ارتقائی سفر انتہائی طویل ہے۔ اس کی ابتدا اور انتہا کے درمیان انسانی تمدّن کی پوری تاریخ اس طرح پھیلی ہوئی ہے کہ اس کے سارے نشیب و فراز صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ سیّد احتشام حسین کہانی کی قدامت اور اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں :

"اس کی بنیاد سماجی ہے، اس کی شکل میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں ان کی تہہ میں وہی حقیقتیں کام کرتی رہی ہیں جن سے تمدّن کا پورا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔"[2]

کہانی، انسانی زندگی سے وابستہ اور اس کے وجود کی رہینِ منت ہے۔ انسان نے اپنے احساسات و جذبات میں اپنی فکری رنگ آمیزی سے کہانی کو جنم دیا ہے۔ اس کی تخلیق اور ارتقاء، دونوں میں انسانی ذہن کی کارفرمائیاں ہیں اور یہ انسانی ارتقاء کے زیرِ سایہ پروان چڑھی ہے۔ کہانی کے ارتقائی سفر کے مطالعے میں انسانی ارتقاء کا ذکر ناگزیر ہے۔ ابتدائی انسان کے تعلق سے کئی باتیں ذہن میں گزرتی ہیں۔ ابتدا میں بھی انسان کی بنیادی ضروریات وہی تھیں جو آج ہیں۔ غذا، لباس اور رہائش کی جگہ کے بغیر زندگی اس کے لئے محال تھی۔ شروع شروع میں جب اس کو بھوک لگی جو کچھ ہاتھ لگا اس نے کھا لیا۔ سردی محسوس ہوئی تو پتّے اور گھاس پھوس جو کچھ اُسے مل گیا اس نے لپیٹ لیا۔ لیکن رفتہ رفتہ ان ضروریات اور ان کے تعلق سے دیگر لوازم

کے حصول کے لئے وہ جد وجہد کے پُر پیچ اور لاتعداد مراحل سے گزرتا رہا۔ بے شمار واقعات اور حادثات اس کو جھیلنے پڑے۔ مشاہدات اور تجربات اس کی معلومات میں اضافہ کرتے رہے اور وہ اپنے سماجی ارتقار کے اس سفر میں نئی نئی کہانیاں بھی تخلیق کرتا رہا۔ ابتداءً انسان نے اپنی مختلف کیفیات کا اظہار، منھ کی مختلف آوازوں اور ہاتھ وانگلیوں کے اشاروں سے کیا تھا۔ وہ کسی چیز سے خوفزدہ ہوتا تو بے ساختہ چلّا اٹھتا۔ دیگر متعلقین آواز کے سہارے صورتِ حال بجھ کر اس کے پاس پہنچ جاتے تو سمت اور مقام کی نشاندہی وہ ہاتھ کے اشاروں سے کرتا۔ وہ چیز چاہتی ہوتی تو ہاتھ کے اشارے اور انگلیوں کی حرکتوں سے یہ بھی بتا دیتا۔ ابتدائً مرد اور عورت کی قربت سے بچہ وجود میں آیا تو اُس نے والدین کو خانگی زندگی سے آشنا کر دیا تھا۔ بچہ کی نگہداشت اور پرورش کی ذمّہ داری قبول کرکے، انھوں نے تمدّن کی طرح ڈال دی تھی۔ آپسی مطلع نظر سمجھنے کے لئے جن آوازوں اور اشاروں کا وہ سہارا لیتے، بچہ بھی اُن سے واقف ہوتا گیا۔ رفتہ رفتہ وہی آوازیں اور اشارے اس طرح ڈھلتے گئے کہ باقاعدہ تبادلۂ خیال کا ذریعہ ہوئے۔ شروع میں ہر نئی چیز جو انسان دیکھا اور نئی بات جو وقوع پذیر ہوتی، اس کے لیے باعثِ حیرت ہوتی۔ یہی حیرت اس کو خیال و خواب کی دنیا میں سیر کراتی، نئے احساس اور جذبے سے روشناس کراتی۔ اس کی محدود غور و فکر، اس کا غیر منطقی شعور، اس کے احساس اور جذبے کو اپنی باہوں میں جکڑ لیتے تو ہر نیا واقعہ، حادثہ، تجربہ اور مشاہدہ ایک نئی کہانی کی تشکیل کر دیتا۔ بہت چھوٹی اور معمولی بات اس کے لیے کہانی کا روپ اختیار کر لیتی۔ ماہ و سال گزرتے رہے۔ کہانی، انسانی ارتقار کے دوش بدوش آگے بڑھتی اور شاداب ہوتی رہی۔

کہانی کی جائے پیدائش اور قدامت کے بارے میں کوئی یقینی بات کہنا، قریب قریب ناممکن ہے لیکن اس بابت یہ قیاس ممکن ہے کہ یہ صنفِ ادب اسی قدر قدیم ہے جتنی کہ نسلِ انسانی اور انسانی وجود کس جگہ اور کب پہلی بار عمل میں آیا، یہ مسئلہ ابھی مزید تحقیق کا طلبگار ہے۔ جدید سائنس و دیگر متعلق علوم ان کا حتمی جواب دینے سے قاصر ہیں۔ محققین نے ہسپانیہ اور فرانس میں تقریباً تیس ہزار سال پرانے انسانی وجود کی بازیافت کی ہے اور ان کو ابتدائی دور کے پہلے انسانوں کی حیثیت سے تسلیم کرکے اس دور کو پتھر کے قدیم عہد سے تعبیر کیا ہے اور ان قدیم انسانوں کی نسلی قدامت کو چالیس ہزار سال مانا ہے لیکن اس بات کو قطعی اور آخری حیثیت کیونکر دی جا سکتی ہے جبکہ ایشیائی اور افریقی سرزمینوں کے بڑے علاقے ہنوز تاریکی میں ہیں اور تحقیق کے محتاج ہیں۔ ایشیائی سرزمین آج بھی بے شمار رازوں کی امین بنی ہوئی ہے۔ لاتعداد علمی خزینے اس دھرتی میں دفن ہیں۔ اَن گنت سراغوں کو اس نے اپنے سینے میں سمیٹ رکھا ہے۔ موہن جوداڑو اور ہڑپا کے آثار اس

بات کے گواہ ہیں کہ یہ سرزمین تحقیق کی پوری گرفت میں آئے تو اس ضمن میں نئی سمتوں کی نشاندہی ممکن ہے پھر بھی دنیا کی جن قدیم تہذیبوں کو اوراق نے محفوظ کیا ہے ان کا تعلق اسی خطۂ زمین سے ہے۔ جن قدیم کہانیوں کا سراغ ہمیں ملتا ہے وہ ایشیائی ممالک کا عطیہ ہیں اور قدیم مذاہب کے سرچشمے بھی یہی علاقے ہیں جن کے ڈانڈے انتہائی عہد قدیم سے ملتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جو انسانی ارتقا کی واضح تاریخ مرتب کرتے ہیں اور اس امکان کو تقویت پہنچاتے ہیں کہ نسلِ انسانی کی ابتدا ایشیائی سرزمین سے ہوئی ہے اور یہ تقریباً پچاس ہزار سال پرانی ہے۔

کہانی کا ابتدائی روپ وہ ہے جب وہ اشاروں میں کہی جاتی تھی اور اس کا تعلق اس عہد سے ہے کہ جب انسان کو بولنا بھی نہیں آتا تھا۔ اس دور کی قطعی غیر متمدن زندگی آج سے بالکل مختلف تھی۔ انسان گردوپیش کے حالات سے واقف نہ تھا۔ روزمرّہ کے مشاہدات اس کی سمجھ سے باہر تھے۔ چاند اور سورج رات اور دن، آسمانی گرج اور چمک، سمندری مدّوجزر، موسمی تغیّرات اور اسی طرح کی دوسری باتیں اسے حیران کیے رہتیں۔ کائنات کے بے شمار اسرار و رموز اس کو مبتلائے حیرت رکھتے۔ ہر نئی بات اس کے لیے حیران کن ہوتی۔ اس کا ناپختہ ذہن اور انتہائی محدود علم اس کے فطری تجسّس کو ہمیشہ بیدار رکھتا ہر نئی چیز کو جاننے اور سمجھنے کے لیے وہ بیتاب رہتا۔ اس کی زندگی میں روز نت نئے واقعات پیش آتے۔ اس کو نئے تجربات کا سامنا ہوتا۔ خوراک اس کے لئے ایک مسئلہ تھا۔ اس کی تلاش میں وہ مختلف سانحات اور حادثات سے دوچار ہوتا۔ ہر نیا واقعہ اس کی معلومات میں اضافہ کرتا اور نئے جذبے سے روشناس کراتا۔ اظہار خیال کے لیے زبان کے وسیلہ سے ناواقف ہو کر بھی وہ بڑا باتونی تھا اور باہمی خیالات کی ادائیگی اشاروں میں کرتا۔ اس کو کوئی بھی نئی بات معلوم ہو جاتی تو ساری کیفیت سے اپنے متعلقین کو ضرور آگاہ کرتا۔ دوسرے دیگر متعلقین تک اس واقعہ کو پہنچا دیتے۔ اس طرح عجیب واقعات اور نئے تجربات نسلاً بعد نسلاً ایک سے دوسرے کو منتقل ہوتے رہے اور ذہنوں میں خلط ملط ہو کر نئی وضع قطع اختیار کرتے رہے:

"ان واقعات میں سے جو زیادہ اہم تھے، جن میں زیادہ جان تھی، جو زیادہ زوردار تھے۔ جن کے اندر دل میں زیادہ کھب جانے والی کیفیت تھی، وہ زندہ رہے، آئندہ نسلوں نے بھی ان کو یاد رکھا۔"[۶]

کہانی کے رنگ و روپ میں مزید نکھار اس عہد میں آیا جب انسان شعور کی حدود میں داخل ہوا۔ تبادلۂ خیال کے لئے اشاروں کا زمانہ بیت چکا تھا۔ خیالات کی ادائیگی منہ سے نکلنے والی آوازوں سے ہوتی۔ ان آوازوں کو اس نے مختلف معنی و مطلب کے لیے ڈھال کر الفاظ کا جامہ پہنا دیا تھا۔ وہ کہنوں

اور خاندانوں میں بٹ کر دور دراز علاقوں میں پھیل چکا تھا۔ آپسی تعلقات میں پاس و لحاظ اور اونچ نیچ وہ کچھ چکا تھا۔ کوئی سماجی اور تمدّنی تصوّر نہ رکھنے کے باوجود وہ ایک متمدّن سماج کی بنیاد ڈال چکا تھا۔ کائنات کے بہت سے اسرار و رموز اُس پر منکشف اور بہت سی حقیقتیں اس پر ظاہر ہو چکی تھیں مختلف سانحات اور واقعات نے اس وقت تک انسان کو بہت کچھ سکھا دیا تھا اور وہ اپنے ارد گرد سے متعلق بہت کچھ جان چکا تھا۔ بے شمار باتوں سے انجان رہ کر بھی وہ ان سے بالکل اجنبی نہ تھا لیکن ارتقاء کے سفر میں وہ بہت آگے نہ بڑھا تھا۔ اس نے تھوڑا ہی فاصلہ طے کیا تھا۔ بے شمار باتیں پھر بھی اس کے لئے تحیّر کا سبب ہوتیں۔ وہ ان پر غور کرتا، قیاس آرائیوں کے سہارے، ان میں رنگ آمیزی کرتا اور دوسروں سے بیان کرتا۔ جنسی معاملات پسندیدہ موضوع ہوتے۔ جنس مخالف سے فطری لگاؤ اور اپنی پسند کے مطابق اس کا حصول بعض غیر معمولی واقعات کو جنم دیتے۔ ان واقعات کو سننے میں وہ پوری دلچسپی لیتا۔ ان میں خیال آرائی کرتا اور دوسروں سے بیان کرتا۔ اجداد سے فطری لگاؤ ہونے کی بنا پر ان کے واقعات اور کارنامے اس کے لیے باعثِ افتخار ہوتے۔ خود نمائی نے نسلی برتری کے احساس تلے ان واقعات اور کارناموں میں افسانوی رنگ بھرے۔ مذہبی عقائد اور توہمات نے ان میں بال و پر پیدا کیے۔ یہ سارے موضوعات، قیاس آرائیاں، خیال آرائیاں، اجداد اور خود اس پر بیتے ہوئے واقعات اور کارنامے آپس میں گھل مل کر انسان کے ذہنی دریچوں سے گزرے تو ان میں وہ نظم، ضبط اور ترتیب آتی گئی جس نے کہانی کو باقاعدہ روپ بخشا۔ وہ بنتی سنورتی اور نکھرتی گئی۔ انسان نے اس کو پہچان کر اپنی تفریحِ طبع کے لیے مخصوص کر دیا۔ ماہ و سال، صدیوں میں ڈھلتے گئے۔

صدہا صدیاں بیت گئیں۔ نسل انسانی جتنی قدیم ہوئی، ذہن انسانی میں اُسی قدر پختگی آتی گئی، انسان کی تعداد میں دن بدن اضافہ ہوتا رہا۔ بنیادی ضروریات اور ان کے تعلق سے دیگر لوازم نے اس کو نقل مکانی کے لیے مجبور کیا۔ ہزار ہا میل کے اطراف میں بکھر کر وہ دور دراز علاقوں میں پہنچتا رہا۔ نئے نئے تجربات و مشاہدات، ماضی سے منتقل ہوتی ہوئی معلومات سے گلے مل کر اس کے علم و دانش میں اضافہ کرتے رہے۔ وہ انتہائی طویل جدوجہد سے گزر کر ایک ایسی دنیا میں، جو ماضی سے بڑی مختلف تھی، داخل ہو چکا تھا۔ متعدد علوم کا سراغ وہ پا چکا تھا۔ اس نے لکھنا پڑھنا سیکھ لیا تھا۔ سمتوں کا تعین، ایام کا شمار اور ستاروں کی چالوں سے اوقات کا تقرر کر چکا تھا۔ مختلف موسموں سے استفادہ کرنے کے امکانات روشن کر رہا تھا۔ غذا کے مسئلے کو کاشت کے ذریعہ حل کر چکا تھا۔ وہ آگ سلگانے کے راز سے واقف ہو چکا تھا، چراغ روشن رکھنے کے بھید کو پا چکا تھا، رہائش کے لئے بہتر سہولتیں دریافت کر چکا تھا، لباس کا استعمال کرنے لگا تھا، متمدّن زندگی میں پہلا قدم رکھ کر

وہ آگے کی طرف رواں دواں تھا۔ تہذیب و تمدّن کی لہریں بہہ چلی تھیں۔ نئی نئی بستیاں قائم ہوتی رہیں۔ پرانی دنیا آباد ہوتی گئی۔ مختلف جغرافیائی ماحول میں رچ بس کر انسان کا رنگ و روپ، قدو قامت اور مزاج بدلتا رہا۔ مختلف خصوصیات میں وہ ایک دوسرے سے ممتاز ہوا اور شناخت کے اعتبار سے متعدد نسلوں میں منقسم ہو گیا۔ وہ قدیم ترین جدّی رشتوں کے فراموش کرتا گیا۔ وہ اُن سے واقف رہ گیا جو اس سے متعلق تھے، اُس کی بیخ کے اندر اور اُس کے علاقے میں رہتے بستے تھے۔ اپنے آبا و اجداد اور ان کے آبائی وطن کے تعلق سے اس کے ذہن میں بے شمار واقعات محفوظ تھے جو اس کے لیے حیرت، دلچسپی اور افتخار کا سبب تھے اور اس تک نسلاً بعد نسلٍ منتقل ہو کر پہنچے تھے۔ وہ اپنے اجداد کو غیر معمولی اور سحر انگیز قوتوں کا حامل خیال کرتا کہ جنھوں نے ایسی سرزمین کی تسخیر کی جو مافوق الفطرت باتوں سے بھری ہوئی تھی۔ سر سبز و شاداب وادیوں، خشک ریگستانوں، پہاڑوں اور چٹیل میدانوں، نشیب و ترائی والے علاقوں اور گھنے جنگلوں میں رہنے بسنے والے ایک دوسرے سے بے خبر ایک دوسرے کے بارے میں اپنے بزرگوں سے جو واقعات سنتے وہ ان کے لئے بہت زیادہ حیرت کا سبب ہوتے اور وہ ان باتوں کو مافوق الفطرت خیال کرتے۔ انسان تہذیب و تمدّن اور علم و فن کی دنیا میں داخل ہو چکا تھا لیکن پھر بھی اس کا یہ ابتدائی دور تھا۔ معلومات محدود اور وسائل کمیاب تھے مگر زندگی گزارنے کا راز وہ پا چکا تھا۔ وہ ان واقعات کو مختلف مواقع پر الگ الگ مقاصد کے لئے بطور کہانی بیان کرتا اور ان میں بال و پر کا اضافہ کر دیتا۔ بچوں کو بہلانے اور فرصت کے اوقات میں تفریحِ طبع کے لیے عبرت حاصل کرنے اور چھوٹوں کی رہنمائی کے لئے، مذہبی عقیدت و نسلی برتری کے اظہار کے لیے اور حاکمِ وقت کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے یہ کہانیاں بیان کی جانے لگیں۔ دلچسپی کے لیے جنسی معاملات اور عبودیت کا احساس ان کہانیوں میں دیومالائی واقعات کا اضافہ کرا دیتا۔ یوں مختلف قسم کی کہانیوں کا چلن ہوا۔ انسان لکھنا پڑھنا سیکھ چکا تھا۔ اس نے ان کو اپنے نوکِ قلم پر لیا تو کہانی اپنے ابتدائی دور میں داخل ہوئی اور انسانی ارتقاء کے زیر سایہ پروان چڑھتی ہوئی ہم تک پہنچی۔

تاریخ کے قدیم جھرونکوں سے ماضی بعید کی طرف جھانکیے تو کہانی دو ادوار میں منقسم نظر آئے گی۔ پہلے دور میں کہانیاں صرف کہی اور سنی جاتی تھیں۔ دوسرے دور میں تحریر کا وجود عمل میں آیا تو وہ لکھی اور پڑھی بھی جانے لگیں۔ پہلے دور میں انسان لکھنے پڑھنے کے قابل نہ ہوا تھا۔ کہانیوں کا تحریری وجود عمل میں نہ آیا تھا اس لئے ان کے بارے میں ایسا مواد فراہم نہیں ہو پاتا کہ ان کی خصوصیات کے تعلق سے

سے کوئی یقینی معلومات حاصل ہو سکے۔ اُن تحریروں کے سہارے کہ جن میں کہانیاں اپنے ابتدائی روپ میں ملتی ہیں، بعض قیاس آرائیاں ممکن ہیں۔ باقاعدہ کہانیاں تحریر میں بعد کی دین ہے۔ کسی بات کو تحریری پیرہن مہیا کرنا نسبتاً دشوار اور ایک علیحدہ فن ہے اور اس فن کی توقع اُس عہد میں عبث ہے۔ اس بنا پر دوسرے دور کی کہانیوں کے ابتدائی تحریری نمونوں کے پیش نظر پہلے دور کی کہانیوں کے لیے کوئی حتمی رائے قائم کرنا بہت مشکل ہے۔

پہلے دور کے اختتام اور دوسرے دور کی ابتدا کے درمیانی عہد میں انسان متمدن زندگی کی طرف رواں دواں تھا۔ وہ ان اوصاف سے مزیّن ہوتا جا رہا تھا جن کی بنا پر تاریخ اس کو متمدن قوم کے پہلے مورث کی حیثیت سے متعارف کرا سکے۔ وہ اپنے ماضی سے بہت بدل چکا تھا۔ اپنی محدود سمجھ اور علم کے مطابق وہ بہت کچھ جان چکا تھا۔ اطراف میں بکھری اور سمجھ میں نہ آنے والی باتیں اس کے لیے باعثِ حیرت نہ ہو کر، غور و فکر کا سبب ہوتیں۔ کوئی واقعہ مرکزِ توجہ بنتا تو اس کو سمجھنے کی وہ ممکنہ کوشش کرتا۔ مناسب خیال کرتا تو اُس جانب سے آئندہ کے لیے محتاط ہو جاتا ورنہ صورتِ حال سے استفادہ کرنے کی راہیں ہموار کرتا۔ اُس کا ذہن حرکت میں آ چکا تھا۔ نئے امکانات اور نئی راہوں کا وہ متلاشی رہتا۔ تسخیرِ کائنات کی لاشعوری کوشش میں اپنا پہلا قدم وہ اٹھا رہا تھا۔ تصاویر وہ بنا چکا تھا۔ موسیقی، اس کے لئے نئی بات نہ تھی۔ اظہار خیال کے ایک نئے اور پائیدار وسیلہ کی اس کو تلاش تھی۔ مختلف تصاویر کا بطور علامت اُس نے سہارا لیا۔ ان میں دیگر علامتیں وہ شامل کرتا رہا۔ رفتہ رفتہ ان علامتوں نے تصاویر کی جگہ اس طرح گھیر لیا کہ وہ مخصوص ہو کر مستقل ہوتی رہیں اور مصوری، خطاطی سے ہمکنار ہوتی گئی۔ یہ مرحلہ تمام ہوا تو انسان ایک نئے دور میں داخل ہو چکا تھا۔ تحریر وجود میں آ چکی تھی۔ انسان لکھنے پڑھنے کے قابل ہو چکا تھا۔ کہانیاں بھی لکھی اور پڑھی جانے لگیں۔ کہانی کا باقاعدہ باب اسی دوسرے دور سے شروع ہوتا ہے۔

کہانی کے باب کا تعلق دراصل تحریر کے وجود سے ہے۔ کہانیاں نوکِ قلم پر آئیں تو تحریری لبادوں میں لپٹ کر دستاویزی روپ میں محفوظ ہوئیں۔ تحریر کا وجود عمل میں نہ آتا تو کہانیاں اپنی اصل شکل میں ہمارے سامنے موجود نہ ہوتیں۔ ان میں بتدریج رونما ہونے والی تبدیلیوں سے ہم ناواقف رہتے۔ کہانی کا ارتقائی سفر ہم سے اوجھل رہتا۔ تحریر کا وجود دنیا کے مختلف علاقوں میں الگ الگ زمانے کی دین ہے۔ کہانی کا دستاویزی روپ تحریر سے متعلق و مربوط ہے اور تحریر کا وجود ارتقائے انسانی سے عبارت ہے۔ ارتقاء کے مراحل جس تیز روی سے انسان نے جن علاقوں میں طے کئے وہ علاقے

اسی قدر جلد تہذیب و تمدن سے بہرہ ور ہوئے۔ تحریر کا وجود وہاں پہلے عمل میں آیا اور علم و فن کو فروغ حاصل ہوا۔ کہانیاں بھی وہاں نسبتاً پہلے لکھی اور پڑھی گئیں۔

دس ہزار سال قبل مسیح کی دنیا آج کی ہماری دنیا سے بہت مختلف نہ تھی۔ خشکی و تری کے علاقے اور موسمی حالات تقریباً یکساں تھے۔ وادیٔ نیل کا علاقہ اور ایشیا کے مختلف علاقے، خصوصاً شمالی ایران، مغربی ترکستان اور جنوبی عرب کے علاقے اس اعتبار سے سرفہرست ہوئے کہ ان علاقوں کی تاریخی قدامت دنیا کے دیگر علاقوں سے ممتاز ہے۔ آٹھ نو ہزار سال قبل مسیح اس علاقے کے رہنے بسنے والے تہذیب و تمدن کے دور میں داخل ہو چکے تھے۔ چھ سات ہزار سال پیشتر وہاں تحریر وجود میں آ چکی تھی۔ چین بھی قدیم تہذیب کا وارث ہے۔ اس کی تمدنی تاریخ پانچ ہزار سال پرانی ہے۔ موہن جوڈارو اور ہڑپا کے آثار کی بازیافت سے پہلے قدیم ہندوستانی تہذیب کا سہرا محض آریوں کے سر تھا کہ تین ہزار سال سے ذرا کچھ پہلے وہ اس برصغیر میں داخل ہوئے اور اس سرزمین کو تہذیب و تمدن سے روشناس کیا۔ اب وادیٔ سندھ کے ان قدیم آثار نے اس ملک کی تہذیبی تاریخ کا قدیم سرا دراز کر دیا ہے اور اسی قدر تحریر کی قدامت بھی طویل ہو چکی ہے گو کہ کہانی کے تعلق سے کوئی تحریری سراغ ان آثار سے ہمیں مل پایا ہے۔ یونان میں نو سو ساٹھ سال قبل مسیح کے بعد ایک نئی تہذیب کا فروغ ہوا اور جلد وہاں ایسے تاریخ ساز علمی، ادبی اور فنی کارنامے انجام دیے گئے کہ دنیا آج بھی ان کے علم و دانش کو حیرت اور توقیر کی نظر سے دیکھتی ہے۔ سات سو ترپن سال قبل مسیح اطالوی سرزمین پر ایک شہر روم آباد ہوا۔ اس شہر کے مکینوں نے وہ کارہائے نمایاں انجام دیے کہ اطالیہ بھی تاریخ میں قدامت کے اعتبار سے ممتاز ہوا اور وہاں کی قدیم لاطینی زبان کو کہانی کے ارتقا کے نقطۂ نظر سے امتیازی حیثیت حاصل ہوئی۔

ہر اُس خطۂ زمین پر کہ جہاں انسان آباد تھے اور سماجی زندگی کی ذرا بھی چہل پہل تھی کہانیاں کہی اور سنی گئیں، دنیا کی مختلف زبانوں میں لکھی اور پڑھی گئیں، اور تحریر میں آ کر اپنی اصل صورت میں عہد بہ عہد منتقل ہوتی ہوئی عہد حاضر تک پہنچیں۔ یہ دین تحریر کی ہے کہ بے شمار تاریخی واقعات قدیم کہانیوں کے روپ میں آج ہمارے سامنے بکھرے پڑے ہیں۔ کہانی نے سارے عالم میں بسیرا لیا۔ اس کی ابتدا سرزمین ہند کی مرہون منت ہے۔ اس کا خصوصی لگاؤ آغاز سے اپنی درمیانی عمر تک سرزمین مشرق سے رہا۔ ایشیا کے مغربی علاقے خاص کر عرب و ایران نے اس کی پاسبانی کی۔ پرورش، نگہبانی اور میزبانی کے پورے فرائض انجام دیئے۔ وطن عزیز بھی قدیم رشتے کی پاسداری میں پورے حقوق ادا کرتا رہا۔

مصر کہ دنیا کی سب سے قدیم تہذیب کا وارث ہے، سے متعلق اریک (ERECH) کی چھ سات ہزار سال پرانی اور دنیا کی پہلی یک لفظی تحریر "شہنشاہیت"، اپنے اندر ایک طویل کہانی سموئے ہوئے ہے اور

حرص و ہوس کی انسانی فطرت کو یاد دلاتی ہے کہ کس طرح ایک شہر کی مملکت دیگر شہروں پر غالب آنے کی خواہش مند رہتی ہے۔ تحریر میں نثر کا وجود گو کہ پہلے عمل میں آیا لیکن ادبی نقطۂ نظر سے نظم نے بیشتر زبانوں میں پہلے ارتقائی مراحل طے کیے۔ یہی سبب ہے کہ دنیا کی اکثر زبانوں کے قدیم ادب میں منظوم کہانیاں بمقابلے نثری کہانیوں کے زیادہ ملتی ہیں۔

ہندوستان کی قدیم ترین کتاب، ویدک عہد کی پہلی مقدس دین، رگ وید میں کہ قدامت جس کی تین ہزار سال ہے تقریباً سو کہانیاں اپنی ابتدائی شکل میں ملتی ہیں۔ کتاب کے ابتدائی حصہ (۷) ۳۳ میں دو فریقین کے مابین ہونے والی جنگ کو بیان کیا گیا ہے۔ سیاسی کشمکش سے بھرپور اس تاریخی واقعہ کے بارے میں گیلڈ نتر کا خیال ہے کہ اس کا تعلق ویدک عہد کے ابتدائی زمانے سے ہے۔ اس وقوعہ کو ایک سیاسی کہانی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے:

"دس بادشاہوں کی لڑائی، اصلاً پوروت اور بھارت نام کی رگ ویدک آریوں کی دو خاص شاخوں کی نزاع تھی جس میں غیر آریائی لوگ امدادی فوج کے طور پر شریک ہوئے ہوں گے۔ ایک طرف بھارتوں کی رہنمائی رگ وید کی مشہور شخصیت سُوداس کر رہا تھا اور ان کی مدد پر ان کا پروہت وششٹھ تھا اور دوسری طرف ان کے دشمن انس، دربھیس، یادس، تروشس اور پورس نام کے پانچ زیادہ مشہور قبیلوں کے اور ایلنا، پکتھا، بھلانس، سیوا اور وشانن نام کے پانچ کم مشہور قبیلوں کے دس بادشاہ تھے۔ مخالف جماعت جس کو رشی وسوامتر نے منظم کیا تھا اس کا سربراہ پوروس تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑائی واقعتاً کمتر آریائی قبیلوں کی اپنی جداگانہ انفرادیت کو برقرار رکھنے کی ایک یادگار کوشش تھی۔ لیکن وہ پروشنی ندی پر سوداس کی رہنمائی میں بھارتوں کے ذریعہ مکمل طور پر پسپا کر دیئے گئے۔" ۹

رگ وید میں ایک اور کہانی "دیوا سُر سنگرام" کی صورت میں ملتی ہے۔ اس کو تمثیلی کہانی کی صف میں جگہ دی جا سکتی ہے ساتھ یا آٹھ صدی قبل مسیح یونان میں دو عظیم کہانیاں لکھی گئیں۔ عظیم یوں کہ پہلی بار ہومر کی ان شعری تخلیقات میں کہانی کا باقاعدہ پن ملتا ہے اور کہانی کے فنی لوازم کو برتا گیا ہے:

"یونان کے باکمالوں میں ہومر، نہ صرف رزمیہ نگاری کا بادشاہ سمجھا جاتا ہے بلکہ قصہ نویس ہونے کے اعتبار سے بھی اس کو اولیت کا فخر حاصل ہے کیونکہ اس کی لازوال نظم 'ایلڈ' کی بنیاد قصہ پر ہے۔" ۱۰

غرب ایشیائی شہر 'ٹرائے' پر یونانی قبائل حملہ آور ہوتے ہیں اور فتح و کامرانی کے بعد شہر کو تاراج کر دیتے

ہیں۔ یہ خیالی وقوعہ رزم و بزم سے آراستہ ہو کر کہانی کی روپ میں 'ایلیڈ' کے نام سے منظوم ہو کر اس کے خالق ہومر کو امر کر دیتا ہے۔ دوسری تخلیق 'اوڈیسی' بھی ہومر کی ہے۔ یہ ایک طویل مہماتی کہانی ہے۔ دانشمند کپتان اوڈیسیس 'ٹرائے' سے اپنے وطن واپس ہوتا ہے۔ سفر کے حالات مہم جوئی سے پُر ہیں۔ یہ تخیلی واقعات کہانی کے پیرائے میں منظوم ہو کر ہومر کو لازوال شہرت بخشتے ہیں:

"ان دونوں نظموں میں، اسلوب کی دلکشی کے ساتھ رومانی فضا، قصہ پن، مکالمہ اور کردار نگاری کے ایسے بلند پایہ نمونے ملتے ہیں کہ دنیا کی اکثر زبانوں میں ان کے ترجمے کئے جا چکے ہیں اور علمی و ادبی حلقوں میں آج بھی وہ بڑی دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں۔ چنانچہ دنیا کا شاید ہی کوئی ایسا تعلیم یافتہ اور باذوق آدمی ہو جس نے اکیلز (ACHELLES) کی جاں بازی و شجاعت، ہیلن کے حسن و جمال، یولیسس کی جامعیت و ہمہ گیری اور پنی لوپ (PENELOPE) کی مستقل مزاجی و وفاداری کے افسانے نہ سنے ہوں۔"

چھ اور چار سو سال قبل مسیح کا درمیانی عہد کہانی کے باب میں خاصہ اہم ہے۔ اس تعلق سے توریت اور زبور کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ مقدس کتابیں بالترتیب حضرت موسیٰؑ (۶۰۰ ق م سے کچھ پہلے) اور حضرت داؤدؑ پر سرزمین عرب میں نازل ہوئی تھیں۔ عبرانی زبان کی ان مقدس کتابوں سے کئی بہترین قصائص قصہ یوسف، قصہ اصحاف کہف، قصہ سکندر ذوالقرنین، قصہ قارون وغیرہ منسوب ہوئے۔ پھر مذہبی تعلق اور عقیدت کی بنا پر بے شمار ایسی کہانیوں کا چلن شروع ہوا جو انبیاء اور بزرگوں کے واقعات سے پُر ہیں۔ یہی کہانیاں مذہبی قصے کہلائے۔ ان میں سے بیشتر کہانیاں بصورت 'عہد نامہ قدیم' آج بھی زندہ ہیں اور پوری عقیدت و دلچسپی سے پڑھی اور سنی جاتی ہیں۔ چھٹی اور پانچویں صدی قبل مسیح کی درمیانی مدت میں پہلی بار نثری کہانیاں دستیاب ہوتی ہیں۔ مذہب نے انسان کو مختلف قدروں اور اخلاقی معیاروں سے آشنا کر دیا تھا۔ پھر دیگر انبیاء کی تعلیمات نے ان کے ذہنوں میں مذہبی رجحان اور اس کے تعلق سے اخلاقی میلان کو اس طرح مضبوط کیا کہ اخلاقی کہانیاں تصنیف ہوئیں۔ ان اخلاقی اور نثری کہانیوں کا تعلق لقمان (ایسپ) سے ہے۔ ان کا عہد وہی معلوم دیتا ہے جو حضرت داؤد کا ہے۔ ان کی مختصر اور فرضی کہانیاں ایسپس فیبلس (حکایات لقمان) کے نام سے مشہور ہیں۔ عبدالقادر سروری دنیا کے افسانہ میں تحریر فرماتے ہیں کہ قدیم ترین شخص جس کے نثری قصے مل سکتے ہیں وہ لقمان ہے۔ لقمان لاطینی اقوام کی زندۂ جاوید پیداوار ہے جس کی پند و نصائح سے مملو حکایتیں نوعمروں کے لئے آج تک مشعل ہدایت کا کام دے رہی ہیں اور جس کی مختصر کہانیاں تین ہزار سال سے زندہ ہیں۔ یہ کہانیاں آج بھی حکایت نگاری کا بہترین

نمونہ بنی ہوئی ہیں۔ اس ضمن میں یونان کی ایک تصنیف "ایسٹ فیبلس" بھی قابل ذکر ہے جو کہ حکایات کی شکل میں ہے۔

چار سو سال قبل مسیح سے ذرا کچھ پہلے ہندوستان میں 'رامائن' کی تصنیف ہوئی۔ یہ سنسکرت زبان کا غیر فانی شاہکار ہے۔ اس کو بالمیکی نے لکھا تھا یہ تاریخی واقعات پر مبنی منظوم کہانی ہے اس میں راجہ شری رام چندر جی کے حالات کو کہانی کے پیرائے میں نظم کیا گیا ہے۔ یہ تصنیف مذہبی تقدس سے قطع نظر تاریخی اہمیت کی حامل ہے اور کہانی کے نقطۂ نظر سے بھی اس کی افادیت امر مسلمہ ہے۔ رامائن کے بعد لکھی گئی سنسکرت زبان کی دوسری تصنیف 'مہابھارت' بھی غیر فانی کلاسیکی سرمایہ ہے۔ اس تصنیف کے تقدس میں بھگوت گیتا کی شمولیت نے اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ اس کی کہانی بھی تاریخی واقعات پر مشتمل ہے کورو اور پانڈو کی درمیانی کشمکش' ان سے متعلق حالات اور شری کرشن جی کے کردار کو مہابھارت میں منظوم کہانی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ 'مہابھارت' وید ویاس کی تصنیف ہے کہ قدامت جس کی چار سو سال قبل مسیح خیال کی جاتی ہے۔

جدید تحقیق کی روشنی میں بھاس کی متنازعہ شخصیت سامنے آئی ہے کہ چوتھی صدی قبل مسیح اس نے سنسکرت زبان میں تیرہ ڈرامے لکھے[۱۲]۔ اس کا بہترین ڈرامہ سوپن واسودتہ (स्वप्न वासवदत्ता) خیال کیا جاتا ہے۔ تیسری صدی قبل مسیح سنسکرت زبان میں شودرک (शूद्रक) کا لکھا ایک ڈرامہ مرچھکٹک (मृच्छकटिक) ملتا ہے جس کی بنیاد تخیلی ہے۔ چوتھی اور پہلی صدی قبل مسیح کے درمیان 'جاتک' وجود میں آئیں۔ پالی زبان کی ان کہانیوں کو مہاتما گوتم بدھ کے پچھلے جنموں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ ان کہانیوں کا وجود لنکا میں بھی ملتا ہے جن کا تعلق سنگھالی زبان سے ہے۔ ان کی قدامت ۲۵۰ ق م خیال کی جاتی ہے۔ تیسری اور پہلی صدی قبل مسیح کے درمیانی عہد میں دو بودھ کتھائیں سنسکرت زبان میں لکھی گئیں۔ پہلی کتاب 'دیویاودان' (दिव्यावदान) دوسری تیسری صدی قبل مسیح میں اور دوسری کتاب 'اودان شتک' پہلی دوسری صدی قبل مسیح میں تصنیف ہوئی تھیں[۱۳]۔ 'دیویاودان' کے بارے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کی زبان تو سنسکرت ہے لیکن پالی زبان سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ ہندوستان میں سنسکرت زبان کی بودھ کتھائیں ان مذہبی قصوں کی یاد دلاتی ہیں جن کی روایت حضرت موسیٰؑ کے عہد سے سرزمین عرب پر عبرانی زبان میں پڑ چکی تھی۔ اس روایت کے لئے فضا اور بھی اس وقت ہموار ہوئی جب حضرت عیسیٰؑ کا سرزمین عرب (فلسطین) میں ورود ہوا اور ان پر انجیل مقدس کا نزول ہوا۔ عبد القادر سروری 'دنیائے افسانہ' میں ماسٹرس آف دا انگلش ناول کے حوالہ سے لکھتے ہیں:

"اگر انجیل مقدس کی بعض روایات کو، جن میں تاریخی واقعات ادبی اور تخیلی نزاکتوں کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں، قصہ کہتے ہیں، تو اس امر کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ مشرق کے ریگستانوں میں قصہ گوئی اسی وقت باضابطہ شکل اختیار کر چکی تھی جس وقت دنیا ابھی تحریر سے واقف بھی نہیں تھی۔" ص ۱۲۹

انجیل مقدس نے ان قصوں کے لیے مزید مواد فراہم کیا تو حضرت عیسیٰؑ کے پیروؤں نے ان میں اور بھی اضافے کیے اور نئے رنگ و روغن سے ان کو آراستہ کیا۔ چنانچہ ایک عرصہ بعد ان کا رتبہ بھی وہی ہو گیا جو تالمود اور دوسرے عہد ناموں کا تھا۔ پہلی صدی قبل مسیح اور پہلی صدی عیسوی کی درمیانی مدت میں کسی وقت 'برہت کتھا' سنسکرت زبان میں لکھی گئی۔ دوسری صدی عیسوی میں اطالوی مصنف اپیولیئس (APPULIENS) نے گولڈن ایس (GOLDEN ASS) لکھی۔ سنسکرت زبان کی کتاب 'پنچ تنتر' کہ مصنف جس کے وشنو شرما ہیں، کہانی کے نقطۂ نظر سے خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ کہانیاں اس میں حکایت کی شکل میں بیان کی گئی ہیں۔ زمانۂ تصنیف سنہ ۳۰۰ء خیال کیا جاتا ہے۔ اس تصنیف کے تقریباً چالیس زبانوں میں ترجمے ہو چکے ہیں۔ اس کی بنیاد پر عرصہ تک کہانیوں کی کتابیں لکھی جاتی رہیں۔ 'ہت اُپدیش' اس کی بہترین مثال ہے۔ عربی اور پہلوی زبانوں میں بھی اس سے استفادہ کیا گیا ہے۔ 'کلیلہ و دمنہ' پنچ تنتر کا ہی چربہ ہے۔ تیسری چوتھی صدی عیسوی میں ایک اور بودھ کتھا 'جاتک مالا' کے نام سے ملتی ہے جس کے مصنف آریہ شور ہیں۔

کہانی کے باب میں مذہبی قصوں کے لیے طلوع اسلام بھی فال نیک ثابت ہوا۔ قرآن حکیم میں بیان کیے گئے قصے مقبول عام ہوئے۔ ان قصوں میں سب سے بہتر قصہ حضرت یوسفؑ مانا گیا ہے۔ حضرت موسیٰؑ کے عہد سے روایت پذیر قصے جن میں انجیل مقدس کے نزول کے بعد مزید اضافے ہو گئے تھے ان میں سے بعض پر قرآنی قصوں نے اپنی مہر صداقت ثبت کی اور بعض قصوں کی تجدید کی۔ لیکن قرآن حکیم کے بعد ان مذہبی قصوں کا سلسلہ تمام ہوا۔ قرآن مجید میں جو قصے بیان ہوئے ہیں ان کی تفصیل یوں ہے:

"قصہ لقمان، قصہ آدم، قصہ ہابیل و قابیل، قصہ ابلیس، قصہ موسیٰ و ہارون و قارون و طالوت، قصہ یعقوب۔ قصہ عیسیٰ و مریم و زکریا و یحییٰ، قصہ داؤد و سلیمان و حالات ہاروت و ماروت و سبا، قصہ ابراہیم و اسمٰعیل، قصہ نوح، قصہ ہود، قصہ صالح، قصہ لوط، قصہ شعیب، قصہ ایوب۔ قصہ ادریس، قصہ الیاس، قصہ خندق، قصہ اصحاب فیل، قصہ یوسف، قصہ یونس، قصہ اصحاب کہف، قصہ ذوالقرنین و یاجوج و ماجوج، قصہ بستی یاناں۔"

ان قصوں کے سہارے قصص الانبیاء جیسی متعدد کتابیں تصنیف ہوئیں کہ جن کو آج بھی پوری دلچسپی اور

عقیدت سے پڑھا جاتا ہے۔ یہ قصّے قدیم ترین تاریخی ادوار پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ قدیم ترین حالات و واقعات سے واقفیت حاصل کرنے کا وسیلہ بنے ہوئے ہیں۔

کہانی کے تعلق سے عظیم ہندوستانی شاعر کالی داس کے سنسکرت زبان میں لکھے ڈراموں کا ذکر بھی ناگزیر ہے کیوں کہ ڈرامہ بھی کہانی کی ایک شکل ہے۔ ان کے تین ڈرامے 'مال وگ اگنی متر'، 'وکرم ورشیہ' اور 'ابھگیان شکنتل' دستیاب ہیں۔ اِن ڈراموں کا زمانۂ تصنیف متنازعہ ہے اس لیے کہ کالی داس کے عہد کا ہی حتمی تعین نہیں ہو سکا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ وہ چھٹی صدی عیسوی یا اس سے پہلے کی شخصیت ہے۔ ان کا مشہور ڈرامہ 'ابھگیان شکنتل'، 'شکنتلا' کے نام سے زیادہ معروف ہے اس کے متعدد زبانوں میں ترجمے بھی ہو چکے ہیں، چھٹی صدی عیسوی میں سبندھو نے "واسودتہ" اور ڈانڈین نے "دس کمار چرتر" لکھیں۔ اسی صدی میں ۵۵۰ء کے آس پاس ایران میں سنسکرت کی "پنچ تنتر" کا ترجمہ برزویہ نے پہلوی زبان میں کیا۔ ساتویں صدی عیسوی میں راجہ ہرش (۶۰۶ تا ۶۴۷) کے تین ڈرامے "پری درشکا"، "رتناولی" اور "ناگانند"، بان بھٹ کی "ہرش چرتر" اور سنسکرت زبان کی معروف شخصیت بانڑ (बाण) کی لکھی مشہور نثری کہانی "کادمبری" دستیاب ہیں[۱۴]۔ ساتویں آٹھویں صدی عیسوی میں بھوبھوتی نے تین ڈرامے "مہاویر چرتر"، "مالتی مادھو" اور "اُترّرام چرت" لکھے۔ نویں صدی عیسوی میں عربی زبان کی عظیم نثری کہانی "داستان الف لیلہ" لکھی گئی۔ اپنی شہرت اور مقبولیت میں یہ داستان اپنی مثال آپ ہے۔ اس کے ترجمے دنیا کی تقریباً تمام بڑی زبانوں میں ہو چکے ہیں اور آج بھی اس داستان کو بڑے شوق اور چاؤ سے پڑھا جاتا ہے۔ اسی زمانہ میں نیپالی بدھ سوامی نے 'برہت کتھا' کا ترجمہ 'برہت کتھا شلوک سنگرہ' کے نام سے کیا۔ دسویں صدی عیسوی میں تری وکرم بھٹ کی "نل و چمپو"، سوم دیو سوریہ کی "یشس تلک چمپو" اور ہرش چندر کی "جیون دھر چمپو" دستیاب ہوتی ہیں[۱۵]۔ سنسکرت زبان میں چمپو کہانی کی وہ قسم کہلاتی ہے جس میں نثر و نظم دونوں کا استعمال ہوتا ہے۔ جاپانی ادبیات میں نثری کہانیوں کا آغاز دسویں صدی کے اوائل میں ہو چکا تھا:

> "جاپانی ناول کی موجد ایک قابل عورت مرآساکی نو شکیبن تسلیم کی جاتی ہے جس کا پہلا ناول 'گنگی مانوگاتری' (۱۰۰۴ء) میں تصنیف کیا گیا۔ یہ ناول جاپان کے 'ادبیات العالیہ' میں شمار کیا جاتا ہے۔"[۱۶]

گیارہویں صدی عیسوی میں ایرانی شاعر فردوسی نے مشہور زمانہ منظوم کہانی 'شاہنامہ' لکھی۔ فارسی

زبان کا یہ غیر فانی شاہکار اپنی شہرت اور مقبولیت میں انفرادی حیثیت کا حامل ہے۔ سنہ ۱۰۴۰ء میں 'برہت کتھا' کا سنسکرت ترجمہ شیمندر نے 'برہت کتھا منجری' کے نام سے اور سنہ ۱۰۶۳-۸۱ء کے درمیان سوم دیو نے 'کتھا سرت ساگر' کے نام سے کیا۔ تیرہویں صدی عیسوی میں چین میں بھی ناول لکھے جانے لگے۔ بقول عبد القادر سروری[۱] 'لی کوان چنگ' سب سے پہلا چینی ناول نگار ہے اس کے قصے خونریز جنگوں اور سیاحوں کی مہمات پر مشتمل ہیں۔

قدیم کہانی کے اس مختصر جائزے کے بعد اس بات کو تقویت ملتی ہے کہ کہانی ہر عہد میں انسان کو پیاری رہی ہے اور ارتقائے انسانی کے زیر سایہ پروان چڑھی ہے۔ انسان جیسے جیسے آگے کی جانب بڑھتا رہا، اپنے علم و فضل میں اضافہ کرتا گیا اور تہذیب و تمدن سے آشنا ہوتا رہا، کہانی بھی پھلتی پھولتی اور شاداب ہوتی گئی۔ مختلف ادوار میں ماضی سے وراثت میں پہنچنے والی کہانیوں سے استفادہ کیا جاتا رہا کہ کہانی کا ارتقائی سفر منظوم کہانیوں سے شروع ہو کر نثری کہانیوں کے روپ میں عہد حاضر تک پہنچا اور اس بات میں بھی کسی شبہہ کی گنجائش نہیں رہ گئی کہ کہانی انسانی وجود کی رہین منت ہے۔

حواشی

۱ دنیائے افسانہ، عبد القادر سروری۔ ص ۱۰ (انجمن مکتبہ ابراہیمیہ، حیدرآباد دکن سنہ ۱۹۳۵ء۔ بار دوم)

۲ روایت اور بغاوت، سید احتشام حسین۔ ص ۱۷۲ (ادارۂ اشاعت اردو حیدرآباد۔ ستمبر سنہ ۱۹۴۷ء)

۳ A Short History of the World., H.G.Wells. P 42.

۴ ان قدیم آثار کے تعلق سے پہلی خبر ۱۸۵۶ء میں جان برنٹن (John Brunton) اور ان کے بھائی ولیم برنٹن (William Brunton) نے جنرل کننگھم (Gen. Cunnimhom) کو دی، لیکن اصلیت میں کھدائی کا کام ۱۹۲۰ء سے ۱۹۲۴ء کے درمیانی برسوں میں ہوا۔ موہن جوڈارو کی کھوج کے نگراں آر۔ ڈی۔ بنرجی، ہڑپا کے دیا رام ساہنی، اور نگراں اعلیٰ سر جان مارشل تھے۔ (Prehistoric India by S Tuart Piggate)

۵ کشمیر میں بوزہ ہوم کے مقام پر کھدائی کے بعد ہزاروں بلکہ لاکھوں برس پرانی انسانی زندگی کے جو آثار ملتے ہیں تقریباً اسی طرح کے آثار وسطی ایشیا میں بیجی کند، ختن، ترفان اور آموندی کے طاس میں بھی دستیاب ہوئے ہیں۔

۶ "For the very earliest of the true men that we know of, were probably quite talkative beings" (A Short History of the world. P. 48

۷ کہانی کا ارتقاء، عبادت بریلوی (ادب لطیف، افسانہ نمبر ۱۹۶۱ء) ص ۲۹۔

۸ افریقہ، ایشیا اور یورپ۔

۹ بحوالہ قدیم ہندوستان میں شودر، ڈاکٹر رام شرن شرما مترجم جمال محمد صدیقی ۲۶ (ترقی اردو بورڈ۔ نئی دہلی ۱۹۷۹ء)

۱۰ قدیم ہندوستان میں شودر۔ ص ۲۶-۲۷

۱۱ دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری۔ ص ۱۱۴

۱۲ اردو کی منظوم داستانیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔ ص ۴۶۷-۴۶۸

۱۳ संस्कृत साहित्य का इतिहास, डा० दयालशंकर शास्त्री
प० १०३ (भारतीय प्रकाशन, चौक, कानपुर – १९७८)

۱۴ سنسکرت ساہتیہ کا اتہاس۔ ص ۱۱۳

۱۵ संस्कृत साहित्य का सरल इतिहास, डा० ईश्वरदत्त शील,
प० २०२-२७७ (प्रकाशन उद्योग, लखीमपुर-खीरी – १९८३

۱۶ سنسکرت ساہتیہ کا سرل اتہاس ص ۲۷۸-۲۸۰

۱۷ دنیائے افسانہ۔ ص ۱۳۰

نثری داستانوں کا سفر

انسانی زندگی میں تفریحات کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ تفریح سے وقتی سکون ضرور حاصل ہوتا ہے۔ اس کا سلسلہ تاریخی اعتبار سے انتہائی دراز ہے۔ انسانی ارتقا جب سوچنے، سمجھنے کے مرحلے پر پہنچا تو تفریحات کے لئے مختلف ذرائع اختیار کیے جانے لگے۔ ذہنی و جسمانی تکان سے نجات، تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لئے اس کو وسیلہ بنایا گیا۔ یہ تعیش کا بھی سامان ہوا۔ وقت آگے بڑھا۔ انسان تہذیب کے دور میں داخل ہوا تو تفریح کو غیر شعوری طور پر وہ روپ ملنے لگا جسے بعد میں ادب کا ایک جزو قرار دیا گیا۔ تفریحات میں سے ایک تفریح واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنا ہوتا ہے تاکہ انسان اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ واقعات بیان کرنے میں بال و پر کے اضافے سے کہانی اور قصے کی ابتدا ہوئی ہے۔ اور یہ فن اپنے عروج پر پہنچ کر داستان گوئی شکل اختیار کر لیتا ہے اس پورے ارتقائی سفر میں ایک طویل عہد چھپا ہوا ہے۔ چندر گپت موریہ کا زمانہ ہو یا ہارون رشید کا عہد، گنگ و جمن کی وادی ہو یا عرب کے صحرا، دنیا کی تاریخ داستانوں سے بھری پڑی ہے۔

داستان کی تاریخ قدیم ہے۔ پہلے نہ تو اتنے وسائل تھے کہ اُن کو قلم بند کیا جا سکتا اور نہ ہی لکھنے پڑھنے کا عام رواج تھا۔ اس لئے داستانیں زبانی کہی اور سنی جاتی تھیں ــــ داستان گوئی بھی ایک فن کی حیثیت اختیار کر گئی تھی اور داستانیں سینہ بہ سینہ ایک پیڑھی سے دوسری پیڑھی تک پہنچتی تھیں۔ بعض ذہین داستان گو ان میں اضافے کرتے رہتے اور کچھ تو اتنی مہارت رکھتے کہ فی البدیہہ داستان گڑھ لیتے تھے۔ بہر حال یہ فن زینہ بہ زینہ آگے بڑھتا رہا اور آخر انھیں قلم بند کیے جانے کا سلسلہ شروع ہوا۔ صفحۂ قرطاس پر داستانیں نثری و منظوم دونوں شکلوں میں لکھی گئیں لیکن نثری پہلو نے زیادہ فروغ پایا کیونکہ اس کا میدان وسیع تھا، سہولت بھی زیادہ تھی اور عوامی پسندیدگی بھی اس کے شامل حال تھی۔

داستان، قصہ کا اضافی روپ ہے۔ قصے نے جب بال و پر نکالے تو اس نے

داستان کی شکل اختیار کی۔ قصہ گوئی کو احاطہ محدود تھا۔ داستان اپنے نئے روپ میں
وسیع احاطہ کیئے ہوئے تھی قصہ در قصہ، بے شمار کردار، مختلف مضامین، زبان و بیان کی
لطافت کے ساتھ بلندیوں کو چھوتے، تخیلات کے سہارے ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی
کہ جس کی سحر انگیز فضاؤں میں سُننے والا گم ہو کر رہ جاتا ـــ داستانوں میں دلچسپیوں
کے بے شمار سامان ہوتے لیکن حقیقت سے ان کا واسطہ بہت ہی کم ہوتا۔

ہمارے ادب میں داستانوں کی ابتدا اٹھارہویں صدی کے آغاز سے ہوئی۔ یہ
وہ دور تھا جب بادشاہ، نوابین، امراء اور عمائد عملی زندگی کی جد وجہد سے رفتہ رفتہ بیگانے
ہونے لگے تھے اور سر اُبھارتی عیش پرستی نے اُن کے قویٰ سُست، دل کمزور اور نفس موٹے
کرنے شروع کر دیئے تھے نتیجے میں ان کی تلواریں زنگ آلود اور اعصاب جامد و ساکت ہو گئے۔
تاریخی اعتبار سے یہ دور بڑی افراتفری کا تھا۔ مغل سلطنت کی پائیدار بنیادوں کو نادری یلغار
نے متزلزل کر دیا تھا۔ روہیلوں، مرہٹوں، جاٹوں اور سکھوں کے متواتر حملوں سے رہی سہی
آن بان بھی ختم ہو چکی تھی ۔ باہری حملے اور خانہ جنگیوں نے پورے ملک میں بد نظمی اور انتشار
برپا کر دیا۔ اخلاقی گراوٹیں عام ہوئیں ۔ ان حالات نے نہ صرف بادشاہ اور امراء بلکہ عوام
کو بھی خوفزدہ کر دیا۔ پورا معاشرہ ایک عجب بے بسی و بیکسی کا شکار ہوا تو اس نے راہِ فرار
میں سکون تلاش کیا۔ کچھ نے اپنا مسکن خانقاہوں کو بنایا اور اکثر و بیشتر نے اپنے آپ کو خیالی
خواب کی دنیا میں گم کر دیا۔ وہ میدانِ عمل میں جوہر دکھانے کے بجائے خیالات کے تانے بانے بننے
میں مصروف ہو گئے۔ لطف و نشاط کی محفلوں میں ان کا سارا وقت گزرنے لگا ایسے ماحول
میں اردو داستانیں، عربی و فارسی سے پورا استفادہ کرتے ہوئے مقامی روایات کے مطابق
پرورش پانے لگیں۔ عوام و خواص دونوں نے ان کی چھاؤں میں پناہ لی۔ اٹھارویں صدی
کے آخر تک داستان اپنے تمام ابتدائی مراحل سے گزر کر عروج کی طرف قدم بڑھا چکی تھی۔

داستان دراصل زندگی اور اس کی حقیقتوں سے فرار کا دوسرا نام ہے۔ خواہشات
کی تکمیل جب حقیقی عنوان سے نہ ہو پاتی تو تخیل کے سہارے ان کو پورا کرنے کی کوشش کی جاتی۔
اسی لئے انسان جب اپنے حالات سے فرار حاصل کرتا تو عموماً داستانوں کی دنیا میں پہنچ کر
ذہنی و قلبی سکون حاصل کرتا۔ اپنے اوپر ایک ایسی خود فراموشی کی کیفیت طاری کر لیتا کہ اپنے
خیالات سے قطعی بے گانہ ہو کر ایک ایسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں تک اس کی پرواز ممکن

نہ رہی ہو۔ نئے نئے طلسمات اور عجیب و غریب واقعات سے پُر یہ دنیا بڑی انوکھی لیکن رنگارنگ اور دلفریب ہوتی۔ ہر طرف عیش و عشرت اور مسرت و شادکامی کے قہقہے بلند ہوتے اور انسان ہر طرح کی فکر و پریشانی سے آزاد ہو جاتا۔ نہ چوری کا ڈر رہتا نہ رہزنی کا۔ نہ بھوک سے سسکتے ہوئے لوگ ہوتے نہ جد و جہد میں گرفتار انسان نہ کوئی بیماری سے مرتا نہ زندگی سے تنگ آ کر خودکشی کرتا نہ اقتصادی بدحالی میں کوئی مبتلا ہوتا اور نہ سماجی پریشانی میں غرض بڑی عجیب و غریب یہ دنیا ہوتی جو حقائق سے جُدا ادبیت کے تودوں پر کھڑی رعنائیوں سے بھرپور، جادوگروں، نجومیوں، جوتشیوں اور جن و پری سے آباد ہوتی۔ بادشاہ، وزیر، امیر، رئیس اور تاجر سب دوستی و دشمنی، رشک و حسد کے بندھنوں میں جکڑے ہوئے نظر آتے۔ وہ یا تو نیکی کے پتلے ہوتے یا بدی کے مجسّمے۔ ان کے یہاں ہر چیز اپنی انتہا پر ہوتی۔ نیکی و بدی، شرافت و خباثت، بہادری و بزدلی، محبّت و نفرت، ہر چیز کی انتہا، ہر چیز کی معراج، بلند سے بلند اور پست سے پست۔ یہاں ایسے واقعات ظہور پذیر ہوتے جن کا اس سے پہلے کوئی نام و نشاں بھی نہ تھا اور سب سے بڑی بات یہ کہ فتح ہمیشہ نیکی کی ہوتی جسے انسانی ذہن فی الفور قبول کر لیتا تھا۔

داستانوں میں نہ تو گہرے جذبات ہوتے تھے اور نہ ہی فن کے لئے کوئی اہتمام۔ اصل قصہ انتہائی دراز ہوتا۔ جس کا محور خواص ہوتے۔ ڈھیر سارے واقعات ہوتے۔ قصے کے اندر سے قصہ نکلتا جس کا اصل قصے سے نہ کوئی گہرا تعلق ہوتا اور نہ ہی کوئی خاص پس منظر۔ محض تفریح طبع کی خاطر یا پھر داستان کو طول دینے کے لئے ان کو شامل کیا جاتا تھا۔ ساری داستانیں تخیلی و تصوراتی ہوتیں جن کا ہماری روزمرّہ کی زندگی سے کوئی تعلق ہی نہیں ہوتا۔ الفاظ کی رنگینی، عبارت آرائی اور تشبیہات و استعارات سے مرصّع داستانوں میں نہ تو وقت کا تعیّن ہوتا اور نہ مقام کا خیال۔ انجام ہمیشہ طربیہ، کسی نصیحت آموز سبق کے ساتھ ہوتا جس میں بدی پر حق کو فتح حاصل ہوتی۔

اس طرح داستانیں وقت گذاری اور تفریح طبع کے لئے ایک بہتر ذریعہ ہوئیں لیکن ان سے نہ تو زندگی کا کوئی عرفان حاصل ہو سکتا اور نہ ہی عمل کے لئے کوئی راہ نکلتی۔ کیونکہ داستانیں توہم پرستی اور طلسمی رموز سے بھری ہوتیں جو انسانی ذہن کو غیر صحت مند بناتیں۔

داستانوں میں مرکزی و ضمنی کرداروں کے علاوہ دیو، پری، جن، ساحر نجومی، مرشد جیسے مافوق الفطرت بے شمار ضروری اور غیر ضروری کردار ہوتے یا پھر ان کے پاس کوئی ایسا کراماتی یا جادوئی عطیہ ہوتا کہ وہ ناممکن کاموں کو سرانجام دے سکتے ہیں۔ ہیرو عام طور سے اعلیٰ طبقہ سے متعلق ہوتے ہیں جو دیکھنے میں ہماری اپنی دنیا کے انسانوں سے ملتے جلتے معلوم ہوتے ہیں لیکن اپنی غیر معمولی صلاحیت کی بنا پر مثالی اور مافوق الفطرت نظر آتے ہیں جن کے سامنے معمولی افراد کی زندگی کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ ان کے اعمال و افعال اور طور طریق نمایاں طور پر ممتاز ہوتے ہیں۔ چونکہ ان کرداروں کو محیر العقل کارنامے انجام دینے ہوتے ہیں اور اپنے سے بڑھ کر قوی و خوفناک جنوں، بھوتوں، چڑیلوں اور پریوں سے مقابلہ کرنا ہوتا ہے۔ اسی لئے بزرگ ہستیوں اسم اعظم، جادوئی چراغ، جادوئی انگوٹھی، سلیمانی ٹوپی اور تعویذوں سے کام لیا جاتا ہے جس سے وہ بشر ہوتے ہوئے بھی غیبی طاقتوں کے سہارے فوق البشر بن جاتے ہیں اور سب پر غالب رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ داستانوں کے ہیرو ہمیشہ حق پر ہوتے ہیں بالآخر فتح و کامرانی کا سہرا ان ہی کے سر رہتا ہے۔ خطرناک جنگل، دریا اور پہاڑ ان کے لئے کوئی حقیقت نہیں رکھتے ہیں۔ تمام رکاوٹوں اور بندشوں کو توڑتے ہوئے داستانی ہیرو کسی نہ کسی طرح اپنی منزلِ مقصود پر پہنچ ہی جاتے ہیں۔ کبھی کوئی ہیبتناک و خونخوار دیو سرِراہ ہوتا ہے تو کبھی کوئی حسین و جمیل پری مدد کرتی ہے۔ بڑے بڑے معرکوں میں گرفتار ہو کر آگ اور خون کے دریاؤں کو عبور کرتے ہیں۔ سخت مصیبتیں جھیلتے ہیں لیکن صبر و تحمل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے ہیں۔ ویسے انسان کی یہ فطری خواہش ہوتی ہے کہ تمام موالغات کے باوجود اصل مقصد برآئے نیکی کی فتح ہو اور اُسے ہر شخص قبول کرے۔ اس انسانی خواہش کا اظہار داستانوں میں بھرا پڑا ہے۔ نیکی سے رغبت اور بدی سے بہ شدت نفرت کے لئے ایسی فضا تیار کی جاتی ہے جس میں نیکی بہر حال بدی پر غالب رہے اس فضا کی تاثیر کو برقرار رکھنے کے لئے داستان گو نت نئے واقعات کے سہارے تحیّر و تجسس کے ذرائع پیدا کرتا ہے۔ اس تحیّر کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا اس بات کو باور کرلے کہ آخر کار نیکی کی فتح کے اسباب غیب سے پیدا ہوتے ہیں چنانچہ اسے محض عالم اسباب کی سختیوں سے گھبرا کر ناامید نہیں ہونا چاہئے بلکہ نیکی کی راہ پر اٹل رہنا چاہئے اور انتظار کرنا چاہئے کہ پردۂ غیب سے بدی کے فنا ہوتے اور نیکی کے قائم ہونے

کی صورت ضرور پیدا ہو گی۔

داستانوں کے اندر ہماری امنگیں، تمنائیں اور آرزوئیں پھلتی پھولتی نظر آتی ہیں۔ اس میں نت نئی زندگی کا لطف آتا ہے۔ کیونکہ اس کا سارا ڈھانچہ مبالغہ آرائی، توہم پرستی، فرضی اور من گھڑت باتوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ جس میں لطافت اور شیرینی بیان کی دل آویز چاشنی چٹخارے لینے پر مجبور کر دیتی ہے گو داستانوں میں دلچسپی و دلبستگی کے سارے لوازم موجود ہوتے ہیں لیکن ان کا مقصد اتنا ہی نہیں ہوتا بلکہ ان میں نصیحت، مذہب اور اخلاق کی تبلیغ بھی ملتی ہے۔ انسانیت، فیاضی، دوستی، محبت، ہمدردی، جرأت، شجاعت اور نیکی کی تلقین بھی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ہمیں داستانوں کے ذریعے انسانی معاشرت کے عہد بہ عہد حالات سے واقفیت بھی ہوتی ہے۔ رہن سہن کے طور طریق، لباس و زیورات کی چمک دمک، شادی بیاہ کے رسوم، کھانے پینے کے اقسام، فوج کی نقل و حرکت، آلات اور ہتھیار کا استعمال، جلسے جلوس کا منظر، توہمات و عقائد غرض مختلف طرح کی معلومات ہمیں داستانوں کے ذریعے حاصل ہوتی ہیں۔

داستانوں میں جہاں ایک طرف حسن و عشق کی بزم آرائیاں، نکہت و نور کی شادابی، کیف و سرمستی کی دلفریبیاں ہوتی ہیں وہاں دوسری طرف ہیبت و خوف، رعب و داب، کر و فر، شان و شوکت کی ہماہمی بھی ہوتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس میں دلچسپی کے اتنے سامان موجود ہوتے ہیں کہ اس کا پڑھنے یا سننے والا وقتی طور پر اپنی تکالیف اور دکھوں کو بھول کر طلسم کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ جہاں صرف آنند ہی آنند ہوتا ہے۔

اس میں دلچسپی و سکون کی کیفیت کو برقرار رکھنے کی خاطر کہانی کو بہت تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے جس میں کشش و لطف پیدا کرنے کے لئے بہت سے ضمنی واقعات جوڑ دیئے جاتے ہیں تاکہ قاری زیادہ سے زیادہ وقت تک حقیقی دنیا سے بیگانہ ہو کر خیالی دنیا کی سیر کرتا رہے۔ موڈ کو برقرار رکھنے اور سسپنس کی کرید کے لئے تحیر و تجسس سے کام لیا جاتا ہے جس کے لئے داستان گو محیر العقول مہمات، انوکھے کردار اور عجیب و غریب حیوانات کا سہارا لیتا ہے۔ قصہ در قصہ چھوٹے چھوٹے واقعات سے پراسراریت اور کشمکش کا ایسا تانا بانا بنا جاتا ہے کہ پڑھنے والا نہ صرف چونک پڑتا ہے بلکہ اس کے دل کی دھڑکنیں بھی تیز ہو جاتی ہیں۔

سہولت کے تحت ہم داستانی عہد کو تین ادوار میں منقسم کر سکتے ہیں۔ ابتدائی دور ملا وجہی کی 'سب رس' سے شروع ہو کر حیدر بخش حیدری کے 'قصہ مہر وماہ' پر ختم ہوتا ہے۔ 'سب رس' پہلی دریافت شدہ مکمل نثری داستان ہے جو محمد یحییٰ کے فارسی قصہ 'حسن و دل' سے ماخوذ ہے۔ "سب رس وجہی نے ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی۔ اس کا موضوع عقل و دل اور حسن و عشق کی ازلی اور ابدی کشاکش ہے۔ اس میں حسن۔ عشق۔ دل۔ نظر۔ زلف۔ صبر اور توبہ وغیرہ کو انسانی کرداروں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح سب رس تمثیل نگاری کے پیرائے کی تصنیف ہے۔" اس عہد کی دوسری داستان عیسوی خان کی 'قصہ مہر افروز و دلبر' ہے۔ یہ داستان ۱۷۳۲ء سے ۱۷۵۹ء کے درمیان لکھی گئی۔ قصہ کا خلاصہ اس طرح ہے کہ عشق آباد کے لاولد بادشاہ کے گھر ایک فقیر کی دعا سے اولادِ نرینہ پیدا ہوتی ہے جس کا نام مہر افروز رکھا جاتا ہے جوان ہونے پر شہزادہ وزیر زادے کے ساتھ پریوں کی شہزادی دلبر کے باغ پہنچکر اس پر عاشق ہو جاتا ہے اور وزیر زادہ دیو کی بیٹی گلرخ کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ پر پیچ مہمات سر کرنے کے بعد شہزادے کی شادی دلبر کے ساتھ اور وزیر زادے کی شادی گلرخ کے ساتھ ہو جاتی ہے ۱۷۶۸ء تا ۱۷۸۱ء کی درمیانی مدت میں میر محمد حسین عطا خاں تحسین نے امیر خسرو کے فارسی قصہ 'چہار درویش' کو 'نو طرزِ مرصع' کے نام سے تصنیف کیا۔ ۱۷۹۶ء میں مہر چند کھتری مہر نے 'نو آئین ہندی' عرف قصہ ملک محمود گیتی افروز لکھا۔ ڈاکٹر محمد عتیق صدیقی کے مطابق "اس کتاب کو ہندی میں ہتوپدیش یعنی نصیحت مفید کہتے ہیں اور اس میں چار باب مندرج ہیں ایک میں ذکر دوستی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدائی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا جس سے اپنی فتح ہو اور مخالف کی شکست (اور) چوتھے میں کیفیت ملاپ کی، خواہ لڑائی کے آگے ہو یا پیچھے۔ غرض ایسے عجیب و غریب قصوں میں لپٹے ہوئے ہیں، جن کو دیکھنے اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار نہایت چالاک ہو جائے۔ علاوہ اس کے بھلی بری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آجائیں۔" ۱۷۹۹ء میں سید حیدر بخش حیدری نے 'قصہ مہر و ماہ' تصنیف کیا۔

نثری داستانوں کا دوسرا دور انیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کو ہم میر امن کی 'باغ و بہار' اور مرزا رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' کا عہد کہہ سکتے

ہیں۔ داستانوں کے اس اہم دور کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور فورٹ ولیم کالج سے متعلق ہے۔ اور دوسرا دور اس کالج سے باہر تصنیف ہوئی داستانوں کا ہے۔
فورٹ ولیم کالج سے وابستہ بیشتر داستانیں عوامی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ کیونکہ جب" مغرب سے آنے والی قوموں میں سے ایک نے اپنے پائے استقلال دکن اور بنگال میں جما دیے تو اسے محکومین کی ذہنیتیں سمجھنے کے لئے اُردو سیکھنا ضروری محسوس ہوا۔ فورٹ ولیم کالج قائم کیا گیا، دار الترجمہ کھولا گیا اور چند منتخب اہلِ قلم کہانیاں لکھنے پر مامور کیے گئے [۱] اس" کالج کے دار الترجمہ سے قسم قسم کی چیزیں نکلیں مگر سب سے زیادہ اہم اور جدید وہ 'قصص مشرقی' تھے جو گلکرسٹ نے خود لکھے یا لکھوائے تھے۔ زیادہ تر یہ پرانے فارسی اور سنسکرت کے قصوں کے اُردو نثر میں ترجمے ہیں مگر ان کی خاص اصلیت یہ ہے کہ ان کی اشاعت سے نہ صرف انگریزوں نے اُردو سیکھی بلکہ اُردو داں لوگوں کی توجہ قصوں اور داستانوں کی طرف بڑھی [۲]" فورٹ ولیم کالج سے وابستہ داستانیں بڑے سادہ، دلکش اور عام فہم انداز میں لکھی گئیں۔ ان میں سب سے زیادہ شہرت اور مقبولیت میر امن کی 'باغ و بہار' کو نصیب ہوئی۔" باغ و بہار $\frac{۱۸۰۱ء}{۱۲۱۵ھ}$ میں لکھنا شروع کیا اور $\frac{۱۸۰۲ء}{۱۲۱۷ھ}$ میں ختم کیا۔ ۱۸۰۴ء میں پہلی بار طبع ہوا۔ میر امن نے فارسی کے قصے کو اپنی کتاب کی اصل بتایا ہے لیکن ڈاکٹر مولوی عبد الحق نے اپنے مقدمہ باغ و بہار میں ثابت کیا ہے کہ میر امن نے باغ و بہار کو چہار درویش سے ترجمہ نہیں کیا، بلکہ تحسین کی نو طرز مرصع کو دیکھ کر لکھا ہے [۳]۔ ۱۸۰۱ء میں سید حیدر بخش حیدری نے فارسی کی مشہور داستان حاتم طائی کا ترجمہ اُردو میں 'آرائش محفل' کے نام سے شروع کیا۔ اس میں حاتم طائی کی سات مشہور نصیحت آموز مہمات کا ذکر ہے۔" اس لئے عبد الغفور نساخ نے اپنے تذکرہ 'سخن شعراء' میں حیدری کی اس کتاب کا نام ہفت سیر حاتم لکھا ہے [۴]" اسی سال حیدری نے سید محمد قادری کی فارسی 'طوطی نامہ' کا اُردو میں ترجمہ کیا۔ اس قصہ کی اصل سنسکرت کی داستان 'شک سپتتی' ہے۔
جس میں طوطے کی زبانی عورتوں کی بد چلنی کی ستر کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔ مولانا ضیاء الدین نخشبی نے ان میں سے باون کہانیوں کا انتخاب کر کے فارسی میں 'طوطی نامہ' کے نام سے ترجمہ کیا۔ سید محمد قادری نے ان باون کہانیوں میں سے ۳۵ کہانیوں کا انتخاب کر کے آسان فارسی میں منتقل کیا۔ $\frac{۱۸۰۱ء}{۱۲۱۶ھ}$ میں ہی شیر علی افسوس نے فارسی کی مشہور داستان

'گلستانِ سعدی' کو 'باغِ اردو' کے نام سے پیش کیا۔ اور مظہر علی خاں ولاؔ نے نام علی خاں واسطی بلگرامی کی فارسی 'ہفت گلشن' کو اردو میں اسی نام سے ترجمہ کیا۔ اسی سال فورٹ ولیم کالج میں کالی داس کی شہرۂ آفاق تخلیق 'ابھگیان شکنتل' عرف 'شکنتلا' کا ترجمہ اردو میں ہوا۔ شکنتلا ناٹک "فرخ سیر بادشاہ کی سلطنت میں سنسکرت سے برج بھاکھا میں ترجمہ ہوا تھا۔ اب ۱۸۰۱ء میں گل کرسٹ صاحب بہادر دام ظلہٗ کے حسب الحکم کاظم علی جواں نے اسے زبان ریختہ میں بیان کیا۔" ۱۸۰۲ء میں حیدری نے شیخ عنایت اللہ کے فارسی قصہ 'بہارِ دانش' کو اردو میں 'گلزارِ دانش' کے نام سے منتقل کیا۔ اس میں ایران کے جہاندار شاہ اور بہرہ ور بانو کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔ ۱۸۰۲ء/۱۲۱۷ھ میں میر بہادر علی حسینی نے فارسی قصہ 'مفرح القلوب' کو 'اخلاقِ ہندی' کے نام سے ترجمہ کیا۔ اس میں چھوٹی چھوٹی نصیحت آموز کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔ "یہ مفرح القلوب کے واسطے سے ہتوپدیش کا ترجمہ ہے۔ مفرح القلوب اور اخلاقِ ہندی دونوں میں سنسکرت ناموں اور قصے میں کوئی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ اسی سال انھوں نے اردو کی مشہور مثنوی 'سحر البیان' عرف قصہ بے نظیر و بدر منیر کو 'نثرِ بے نظیر' کے نام سے ترجمہ کیا۔ ۱۸۰۲ء میں مظہر علی خاں ولاؔ نے للّو لال جی کی مدد سے موتی رام کبیشر کے برج قصہ کا ترجمہ 'مادھونل اور کام کندلا' کے نام سے کیا۔ یہ قصہ 'سنگھاسن بتیسی' کی اکیسویں کہانی کا ہے۔ اس کا اصل سنسکرت کی 'کلیلہ و دمنہ' ہے۔ ۱۸۰۲ء/۱۲۱۷ھ میں نہال چند لاہوری نے ڈاکٹر گل کرسٹ کی فرمائش پر عزت اللہ بنگالی کی فارسی داستان 'گل بکاولی' کو 'مذہبِ عشق' کے نام سے ترجمہ کیا۔ اس داستان کو ہم تین حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ پہلا حصہ شہزادہ تاج الملوک اور پریوں کی شہزادی گل بکاولی کی شادی پر ختم ہوتا ہے۔ دوسرا حصہ راجہ اندر کے دربار کے واقعات اور بکاولی کے دوسرے جنم سے متعلق ہے۔ تیسرا حصہ بہرام اور روح افزا پری کے معاملاتِ عشق پر مشتمل ہے۔ اسی سال حفیظ الدین احمد نے شیخ ابوالفضل علامی کے مشہور فارسی قصہ 'عیارِ دانش' کو 'خرد افروز' کے نام سے تصنیف کیا۔ ۱۸۰۳ء میں مظہر علی خاں ولاؔ نے منشی للّو لال جی کی مدد سے برج کی ایک اور تصنیف کو 'بیتال پچیسی' کے نام سے مرتب کیا۔ "یہ اصل میں سنسکرت کی کتاب تھی اس میں بیتال نامی ایک شخص کی کہی ہوئی ۲۵ کہانیاں ہیں۔" "جس میں کثرت سے کچھ گر، کچھ شناخت کی باتیں، کچھ رموز شمار کر کے بتائے گئے ہیں۔" اسی سال منشی

للّولال جی نے برج بھاشا کے ایک اور قصّہ کو جس کی اصل سنسکرت ہے، کاظم علی جواں کی مدد سے 'سنگھاسن بتیسی' کے نام سے ترجمہ کیا۔ 'سنگھاسن بتیسی' کا خلاصہ اس طرح ہے کہ راجہ بھوج راجہ بکرم کے سنگھاسن پر بیٹھنا چاہتا ہے لیکن اس میں لگی ہوئی ۳۲ پتلیاں راجہ بھوج کو ایسا کرنے سے منع کرتی ہیں اور راجہ بکرم کی بہادری فیاضی اور نیک نیتی سے متعلق ہر روز اسے ایک نئی کہانی سناتی ہیں۔ ستائیسویں دن راجہ بھوج پتلیوں کی تنبیہ کے باوجود سنگھاسن پر بیٹھ جاتا ہے نتیجہ میں آنکھوں کی روشنی سے محروم ہو جاتا ہے۔ آخر کار راجہ بکرم کا نام لینے سے اس کی بینائی واپس آتی ہے۔ اس طرح ۳۲ پتلیوں کی زبانی ۳۲ کہانیاں سننے کے بعد وہ تخت کو دفن کرا دیتا ہے۔" ۱۸۱۰ء میں مولوی اکرام علی نے رسائل اخوان الصفا میں سے ایک رسالہ کا فورٹ ولیم کالج میں ترجمہ کیا۔ اس کا نام معرکۂ انسان و حیوان ہے لیکن عام طور پر یہ اخوان الصفا ہی کے نام سے مشہور ہے[۱۱]" فورٹ ولیم کالج سے فارسی کے ایک اور مشہور قصّہ کا ترجمہ 'چار گلشن' کے نام سے ہوا۔ "چار گلشن عشقیہ قصّہ ہے۔ بینی نرائن نے $\frac{۱۸۱۱ء}{۱۲۲۵ھ}$ میں یہ قصّہ امام بخش صہبائی کو زبانی سنایا تھا۔ انھوں نے پسند کیا اور لکھنے کی رائے دی[۱۲]" کالج کے منتظمین کپتان روبک اور کپتان ٹلر دونوں ہی نے اس قصّہ کو بہت پسند کیا۔ "دِتاسی لکھتا ہے کہ یہ فارسی شاعر ہلالی کے قصّہ شاہ و درویش کا ترجمہ ہے۔ بلوم بارٹ اس کی تردید کرتا ہے کہ یہ اس قصّے سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں شاہ کیواں اور فرخندہ کی کہانی ہے[۱۳]"

فورٹ ولیم کالج سے باہر لکھی گئیں داستانوں کی ایک طویل فہرست ہے۔ جن میں 'قصّہ نل و دمن' (شیخ الہٰی بخش ۱۸۰۱ء)، 'رانی کیتکی' (سید انشاء اللہ خاں ۱۸۰۳ء)، 'انشائے گلشنِ نوبہار' (محمد بخش مہجور ۱۸۰۵ء)، 'ہشت گلزار' (حقیقت بریلوی ۱۸۱۰-۱۱ء)، 'انشائے نورتن' (محمد بخش مہجور ۱۸۱۲ء)، 'حکایاتِ نصیحت آموز' (تارنی چرن متر ۱۸۱۹ء)، 'فسانۂ عجائب' (مرزا رجب علی بیگ سرور ۱۸۲۴ء)، 'سیرِ عشرت' (صاحب محمد عثمانی ۱۸۲۵ء)، 'بلّی نامہ' (سید غلام علی آزاد ۱۸۳۲ء)، 'نگارستانِ عشق' (غلام اعظم افضل ۱۸۳۶ء)، 'بستانِ حکمت' (فقیر محمد گویا ۱۸۳۶ء)، 'گل صنوبر' (نیم چند کھتری ۱۸۳۷ء)، 'زبدۃ الخیال' (عالم علی بھاگلپوری ۱۸۴۰ء)، 'قصّہ بہرام گور' (فرخند علی رضوی ۱۸۴۹ء)،

'قصہ اگر و گل' (عاصی لکھنوی ۱۸۴۶ء)، 'قصہ ہیر ورانجھا' (مقبول احمد ۱۸۴۹ء)، 'قصہ کام روپ و کام لتا' (کندن لال ۱۸۴۹ء)، 'افسانۂ رنگیں' (نواب امجد علی ۱۸۴۹ء)، 'شرارِ عشق' (مرزا رجب علی بیگ سرور ۱۸۵۱ء)، 'گلشنِ دانش' (ولایت علی ۱۸۵۱ء)، اور 'شگوفۂ محبت' (مرزا رجب علی بیگ سرور ۱۸۵۶ء) وغیرہ خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

ان میں سے 'رانی کیتکی' اور 'فسانۂ عجائب' کو چھوڑ کر تقریباً تمام دوسرے قصے فارسی، عربی یا سنسکرت کے توسط سے ہمارے ادب میں آئے ہیں۔ بقول وقار عظیم:- "رانی کیتکی کی کہانی اُردو کی مختصر ترین طبع زاد داستان ہے اور ۱۸۰۳ء کی تصنیف ہے اور اس طرح گویا یہ ہماری داستان گوئی کے دورِ اوّل کے اس بیش بہا سرمایہ کا ایک حصّہ ہے جس میں فورٹ ولیم کالج کے معروف قصے اور تحسین اور زرین کی نوطرز مرصع اور باغ و بہار شامل ہیں لیکن جوابات پڑھنے والے کو اپنی طرف سب سے زیادہ متوجہ کرتی ہے یہ کہ فورٹ ولیم کالج کے مصنّف اور مؤلف ایک باقاعدہ منصوبے کے تحت انجام دے رہے تھے۔ سید انشا کی جدت پسند طبیعت اور ذہانت اس کی محرک بنی ہے 'رانی کیتکی' کی کہانی اس وقت کے مروّجہ انداز اور اور اسلوب بیان سے ہٹ کر ہے۔ بیجا طوالت، پیچیدگی اور الجھاؤ سے مبرّا یہ قصہ سیدھے اور سپاٹ لہجہ میں بیان کیا گیا ہے۔ کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ راجہ سورج بھان کا لڑکا کنور اودے بھان شکار کے موقع پر ایک خوبصورت ہرن کے تعاقب میں گھوڑا ڈال دیتا ہے کہ اچانک ایک باغ میں رانی کیتکی کو جھولا جھولتے دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ راجہ سورج بھان کو اس واقعہ کی اطلاع ہوتی ہے تو وہ کنور کا پیغام رانی کیتکی کے والد راجہ جگت پرکاش کو بھیجتا ہے مگر وہ نہ صرف اس رشتہ سے انکار کر دیتا ہے بلکہ اپنے غصہ کا اظہار بھی کرتا ہے۔ جس کے تحت دونوں راجاؤں میں لڑائی ٹھن جاتی ہے۔ راجہ جگت پرکاش اپنے گرو مہندر جی کی مدد سے سورج بھان کو شکست دے کر اس کے پورے خاندان کو ہرن اور ہرنی میں تبدیل کرا دیتا ہے۔ رانی کیتکی کنور کے عشق میں دیوانی ہو کر اس کی تلاش میں نکل کھڑی ہوتی ہے۔ آخر راجہ جگت پرکاش کی التجا پر مہندر جی راجہ اندر کی مدد سے رانی کیتکی کو ڈھونڈ نکالتے ہیں اور کنور و اس کے والدین کو اصل شکل میں واپس لے آتے ہیں۔ خوشگوار ماحول میں کنور اودے بھان اور رانی کیتکی کی شادی ہو جاتی ہے۔ اس عہد

کی دوسری مشہور داستان مرزا رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' ہے۔ اس کا سنہ تصنیف ۱۸۲۴ء ہے۔ "فسانۂ عجائب کے بالکل واضح طور پر دو الگ الگ حصّے ہیں۔ ایک وہ تمہیدی حصّہ جس میں سرور لکھنؤ کے ذکر و توصیف میں رطب اللسان ہیں اور دوسرا حصّہ داستان کے آغاز سے اس کے انجام تک کا ہے۔ اور ضخامت میں تمہیدی حصّہ سے دس گنے سے بھی زیادہ ہے۔[۱۵] ڈاکٹر گیان چند جین کے مطابق :-

"اس کتاب کا قصّہ طبع زاد ہے لیکن اس کی سب جزئیات مشہور داستانوں کے ڈھنگ پر ہیں۔ فسانۂ عجائب تصنیف کرتے وقت سرور کی نظر میں تمام رائج الوقت قصّے تھے۔ اس نے خاص طور پر بہارِ دانش، پدماوت اور داستانِ امیر حمزہ سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔[۱۶]" یہ اپنے مخصوص لب و لہجہ کے اعتبار سے اُردو کی دلچسپ اور اہم داستان ہے۔" فسانۂ عجائب کا اس اعتبار سے مطالعہ کرنا ضروری بھی ہے اور دلچسپ بھی کہ یہ داستان لٹریچر کا جز ہے۔ اس سے پہلے کم اور اس کے بعد بڑی کثرت سے نہایت طویل و ضخیم داستانیں لکھی گئیں۔[۱۷]"

نثری داستانوں کا تیسرا اور آخری دور 'بوستانِ خیال'، 'الف لیلیٰ' اور 'داستانِ امیر حمزہ' جیسی لحیم شحیم اور کبھی نہ ختم ہونے والی داستانوں کا ہے۔" فارسی میں بوستانِ خیال کے دس حصّے ہیں اور پہلے مترجم مرزا غالب کے بھتیجے خواجہ امان دہلوی ہیں۔ خواجہ امان کی ترجمہ کی ہوئی پہلی جلد ۱۸۶۶ء میں چھپی۔ خواجہ امان نے جس جلد کا ترجمہ نہیں کیا تھا، اس کا ترجمہ لکھنؤ کے مرزا محمد عسکری (عرف چھوٹے آغا) نے کیا اور وہ ۱۸۸۱ء میں نولکشور پریس میں چھپا اور باقی حصّے بھی ۱۸۸۹ء تک مکمل ہوئے۔[۱۸]"

'داستانِ الف لیلیٰ'، 'حکایات الجلیلہ'، 'ہزار داستان' اور 'الف لیلہ شہرزاد' کے نام سے متعدد بار چھپی۔ اس کی ڈھیر ساری کہانیوں میں الہ دین اور جادوئی چراغ، علی بابا اور چالیس چور، سندباد جہازی، جادوئی انگوٹھی اور جادوئی گھوڑے کی کہانی کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ داستانِ امیر حمزہ بھی متعدد بار مختلف ناموں سے شائع ہوئی اس کی شہرت اور مقبولیت کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے تحریر فرمایا ہے کہ "اُردو میں داستان گوئی کی معراج 'داستانِ امیر حمزہ' ہے۔ فرصت کہاں کہ کوئی اس کبھی نہ ختم ہونے والے سلسلے کا مفصل جائزہ لے سکے۔[۱۹] ان لمبی چوڑی اور رنگا رنگ

داستانوں کی اپنی ایک الگ دنیا ہے جس کا سارا نظام اس نظام کائنات سے جدا ہے داستانوی دنیا میں انسان کی تمام آرزوئیں حقیقت کا روپ اختیار کرتی ہیں۔ وہ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ تسخیر کائنات کے لئے نکلتا ہے اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مافوق الفطرت طاقتوں سے نیست و نابود کرتا ہے۔ عموماً ان داستانوں میں ایمان و کفر کا مقابلہ ہوتا ہے۔ حق و باطل کی اس معرکہ آرائی میں ہمیشہ فتح و کامرانی حق کی ہوتی ہے۔

داستانیں اُس وقت تک لکھی پڑھی اور سنی جاتی رہیں جب تک کہ قوم پوری طرح بے سرو سامان نہیں ہو گئی۔ داستانوں کی دنیا میں گم رہنے والے، زندگی کے حقائق سے فرار حاصل کرنے والے، خیال و خواب کی دنیا آباد کرنے والے کس طرح ملک و قوم کی حفاظت کرتے۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب نے حالات یکسر بدل کر رکھ دیئے۔ یہ تغیر ایسا تھا کہ جس نے پوری قوم کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ہمارے مفکروں اور قایدوں نے اپنی ناکامی، انگریزوں کی کامیابی اور اور قوم کی علمی و اخلاقی حالت پر غور کیا تو انہیں احساس ہوا کہ وہ زندگی کے ہر شعبہ میں بہت پیچھے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی تو دور کی بات، حقیقی اور صحت مند ادب کا بھی فقدان ہے۔ زمانے کی ہر کروٹ ادب کو نئی راہ دیتی ہے۔ یہ ۱۸۵۷ء کا انقلاب اور اس سے پیدا شدہ حالات تھے جنھوں نے ہمارے ادب کو نئے زاویوں سے روشناس کرایا۔ کسی قوم کی تعمیر میں اس کا ادب اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس لئے ضروری تھا کہ ادب کو بدلتے ہوئے حالات کے مطابق نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا جائے۔ چنانچہ ایک لہر اٹھی جس نے سیاسی، سماجی، معاشی، اقتصادی، ثقافتی اور ادبی زندگی میں ایک طوفان برپا کر دیا۔ سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کا ایک نیا احساس بیدار ہوا۔ ادب کے نئے اور وسیع اوزان مرتب کئے گئے۔ خیالات اور موضوعات میں پختگی، گہرائی اور گیرائی پیدا کی گئی۔ انقلاب دنیا کے کسی بھی حصے میں آیا ہو جلد یا بدیر ادب پر وہ اپنے نقوش ضرور مرتب کرتا ہے۔ یورپ کے صنعتی انقلاب اور اس سے پیدا شدہ حالات کے اثرات بھی ہمارے ملک میں پہنچ رہے تھے اور ملک کے داخلی حالات اور ان کے تقاضے بھی کچھ اس طرح کے تھے کہ ان کو قبول کیا جانا ناگزیر ہو گیا تھا۔ نتیجے میں فراغت اور فرصت کے طویل لمحات ختم ہوتے گئے۔ از سر نو ترتیب دیئے جانے والے اس دور میں انسان کے پاس نہ تو داستان

کہنے کا وقت رہا اور نہ سننے کا۔ معاشی مسائل اور عام معمولات کی تنگی نے اس کو اپنے شکنجے میں بری طرح سے جکڑ لیا جس سے تفریحات کے ذرائع میں نمایاں فرق ہوا۔ تفریح چونکہ انسانی فطرت میں شامل ہے لہٰذا بدلتے ہوئے حالات میں اب انسان مختصر سے وقت میں بہت زیادہ بلکہ زندگی سے بھرپور تفریح کا خواہش مند ہوا جو حقائق پر مبنی ہو۔ جس کی بنیادیں ٹھوس زمین پر ہوں اور جس کا مواد جیتی جاگتی دنیا سے حاصل کیا گیا ہو۔ لہٰذا دھیرے دھیرے رنگین و شاداب فضاؤں میں پرواز کرنے والی داستانوں کا رواج ختم ہونے لگا اور ان کی جگہ ناول اور مختصر افسانے نے لے لی۔ کیونکہ انسان کے سامنے اب داستانوں کا طلسم ٹوٹ چکا تھا۔ وہ توہم کی فضاؤں سے نکل کر حقائق کی دنیا میں آچکا تھا اور تسخیر کائنات کی جانب قدم بڑھاتے ہوئے اپنا جھنڈا چاند پر لہرا رہا تھا۔

حواشی:۔

۱۔ اُردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، ڈاکٹر پرکاش مونس۔ ص ۲۰۹

۲۔ بحوالہ گلِ کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی۔ ص ۲۱۵
انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۰ء

۳۔ ناول کی تاریخ اور تنقید، علی عباس حسینی۔ ص ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

۴۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر احسن فاروقی۔ ص ۹۔ ادارۂ فروغ اُردو۔ لکھنؤ۔
اپریل ۱۹۶۲ء

۵۔ داستانِ تاریخ اردو، حامد حسن قادری۔ ص ۸۶

۶۔ 〃 〃 〃 〃 ص ۹۴

۷۔ بحوالہ گلِ کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی۔ ص ۲۲۳۔ ۲۲۴

۸۔ اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند جین۔ ص ۲۹۲

۹۔ داستانِ تاریخ اُردو، حامد حسن قادری۔ ص ۱۱۲۔

۱۰ اُردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند جین۔ ص ۹۹ ۴

۱۱ 〃 〃 〃 〃 〃 〃 ۔ ص ۱۶۴

۱۲ داستان تاریخ اُردو، حامد حسن قادری ص ۱۲۸

۱۳ اُردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند جین۔ ص ۲۰۷

۱۴ ہماری داستانیں، وقار عظیم۔ ص ۱۵۴

۱۵ 〃 〃 〃 〃 ۔ ص ۲۵۹

۱۶ اُردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند جین۔ ص ۱۶۸ ۔ ۱۷۱

۱۷ داستانِ تاریخ اُردو، حامد حسن قادری۔ ص ۱۶۹

۱۸ ہماری داستانیں، وقار عظیم۔ ص ۲۲ ۔ ۲۳

۱۹ اُردو زبان اور فنِ داستان گوئی، کلیم الدین احمد۔ ص ۲۳
ادارۂ فروغ اُردو، لکھنؤ ۱۹۶۲ء۔

ناول کا ابتدائی دور

ہر زمانے میں انسان کو دل بہلانے کے سازوسامان کی ضرورت رہی ہے جس سے وہ اپنی جسمانی تکان، پریشانی اور الجھن کو بھول سکے۔ کہانی، قصہ اس کا بہترین حل رہا ہے کیونکہ اس کی پناہ میں خواہشات کی تکمیل بھی پوشیدہ ہوتی ہے اور ذہنی وقلبی سکون بھی من چاہی آرزوئیں جن کا عملی زندگی میں مکمل ہونا دشوار ہو، تخیّل کے سہارے تکمیل پاتی ہیں۔ خیال و خواب کی حسین وجمیل دنیا مثنویوں اور داستانوں سے بھری پڑی ہے۔ جہاں حُسن و نور کی رعنائیاں بھی ہیں اور لطف و نشاط کی محفلیں بھی۔ زندگی سے فرار اور حقیقت سے چشم پوشی داستانوں کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ لیکن حقائق کو بہت دنوں تک ٹھکرایا نہیں جا سکتا۔ ریت کے تودوں پر بنی عمارتیں کبھی پختہ اور پائدار نہیں ہو سکتیں۔ داستانوں کا بھی یہی حشر ہوا۔ کیونکہ جب انسانی شعور بالغ، نظر وسیع اور ادب پختہ ہوا تو انسان فطرت کے پیچھے بھاگنے کے بجائے اس کی حقیقت اور ماہیت کو سمجھنے اور غیر العقل باتوں و مافوق الفطرت چیزوں سے خوفزدہ ہونے کے بجائے اُن سے مقابلہ کرنے کی تدبیریں کرنے لگا۔ انسانی ضروریات اور اس کی اہمیت سے آگاہ ہوتے ہوئے اس نے عمل اور جہد کے سہارے قدم سے قدم ملا کر بڑھنا شروع کیا۔ وقت کی ضرورت کو سمجھا کیونکہ فرصت و فراغت کے طویل لمحات ختم ہو چکے تھے۔ وقت تیزی کے ساتھ آگے قدم بڑھا رہا تھا۔ ضروریاتِ زندگی اور ان کی قدروں کا تقاضہ بڑھ چکا تھا۔ روزی روٹی سب سے بڑا مسئلہ بن گیا تھا۔ انھیں مسائل اور ان کی حقیقتوں کے اظہار کے لئے ناول وجود میں آیا۔

ایک عہد بیت گیا۔ اس کے ساتھ ہی داستانوں کا باب بھی ختم ہوا۔ داستانیں اس عہد کا تقاضہ تھیں جب لوگوں کے پاس فرصت اور فراغت تھی۔ ملک آزاد لیکن انتہائی پُر آشوب حالات سے دوچار تھا۔ ہر خاص و عام پریشان۔ بدحواس اور خوفزدہ تھا۔ اس نے اپنے کو مجبور و بے کس پا کر حالات سے فرار حاصل کیا اور اپنے کو تخیّل کی دنیا میں گم کر دیا۔ داستانوں کی خوش گوار چھاؤں میں پناہ لی۔ ایسی پناہ لی اور غافل ہوئے کہ ماحول اور اردگرد

سے بے خبر ہوئے۔ وقت نے کروٹ لی تو ملک غلام ہو چکا تھا۔ انگریزوں کی حکمرانی تھی اور انگریزی زبان کا تسلط۔ دانشوروں نے اس بدلی ہوئی فضا میں انگریزی زبان و ادب کے وسیلے سے ناول کا آغاز کیا اور ناول کو جلد ہی داستان کی جگہ مقبولیت حاصل ہو تی گئی۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

"اگرچہ ناول کا لفظ اور اس کی ہیئت انگریزی ادب کے ذریعہ ہندوستان آئے۔ لیکن اصل میں ہندوستان کے وہ مخصوص حالات تھے جنھوں نے یہاں کے ادیبوں کو ناول نگاری کی طرف راغب کیا۔ حقیقت میں یہ ایک ضرورت تھی کیونکہ کہانی ہر زمانہ میں ادب کی مقبول ترین صنف رہی ہے۔ اس مقبولیت کو پیش نظر رکھ کر ہندوستانی ادیبوں نے زندگی کی حقیقتوں اور اپنے خیالات کو قصوں میں سمونا شروع کیا۔"

(بیسویں صدی میں اردو ناول" ص۶)

ناول دراصل داستان کا ایک روپ ہے۔ جدید، واضح اور کامیاب روپ۔ اس میں زندگی کی بھرپور ترجمانی ہوتی ہے اور تمام فنی لوازمات کا اہتمام ہوتا ہے۔ ناول میں قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر، اسلوب، وقت اور مقام کا تعین اور نقطۂ نظر یا نصب العین ہونا ضروری قرار دیا گیا ہے۔ ناول میں عموماً ابتدا سے کشمکش کا آغاز شروع ہو جاتا ہے اور وہ اپنے نقطۂ عروج تک پہنچتے پہنچتے قارئین کو انتہائی دلچسپی لینے کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔ قاری جب تحیر و تجسس سے دوچار ہوتا ہے تو ناول کا زوال آجاتا ہے۔ سارے اسرار کھل جاتے ہیں اور ناول اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔ مذکورہ صنف میں زبان و بیان کی اہمیت پر خاصہ زور دیا جاتا ہے۔ مکالمہ و منظر نگاری کے لئے زبان پر گرفت ناول نگار کے لئے ضروری ہے کیونکہ جس طبقہ یا معاشرہ کو ناول میں پیش کرنا مقصود ہوتا ہے، وہی لب و لہجہ اختیار کرنا ہوتا ہے۔ قصہ کو روزمرہ کی زبان میں پیش کیا جاتا ہے۔ قصہ کے گرد چھوٹے چھوٹے واقعات بڑے منظم طریقے سے منڈلاتے اور ایک دوسرے سے گہرا ربط رکھتے ہوئے ہماری روزمرہ کی زندگی کا پرتو ہوتے ہیں۔ کردار کم، ایک دوسرے سے پوری طرح منسلک اور کسی بھی طبقے کے افراد ہو سکتے ہیں۔ ناول میں تخیلات کو کم، انسانی جذبات، احساسات اور افکار کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس میں انسانی زندگی کے ہر پہلو کی تبدیلی و کشمکش کو ثقافتی، سماجی، اقتصادی اور سیاسی پس منظر کے تناظر میں پیش کیا جاتا ہے۔ ناول نفسیاتی گتھیوں کو سلجھا کر انسانی ذہن اور کردار کے

مطالعہ میں مددگار ہوتا ہے۔ اس میں فرسودہ رسوم پر طنز، محنت کش و سرمایہ دار کی کشمکش اور معاشرے کی حقیقی تصویر ہمارے لئے لمحۂ فکریہ چھوڑ جاتی ہے۔

اردو ادب میں کریم الدین احمد نے "خطِ تقدیر" کے سہارے صنفِ ناول کا سنگِ بنیاد رکھا۔ یہ ناول انھوں نے ۱۸۶۲ء میں لکھا اور اسی سال شائع کرایا گو کہ اس سے پہلے "فسانۂ عجائب" نے ناول کے لئے زمین ہموار کر دی تھی۔ 'فسانۂ عجائب' ناول اور داستان کے درمیان ایک ایسی کڑی ہے جو داستان ہونے کے باوجود اپنے اندر ناول کے کچھ ایسے اوصاف رکھتی ہے جس کے سبب اس کو عام داستانوں سے علیحدہ مقام دیا جا سکتا ہے اور اس کو ناول کے قریب سمجھا جا سکتا ہے لیکن "خطِ تقدیر" سے اردو میں قصہ نگاری کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ اس اصلاحی ناول کے لئے کریم الدین نے تمثیلی اسلوب اختیار کیا اور تقدیر و تدبیر کی کشاکش کے سہارے پہلی بار افسانوی پیرائے میں عمل اور جدوجہد کی ترغیب دی، روزی روٹی کے مسائل کو بیان کیا اور تعلیم کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ بقول ڈاکٹر محمود الٰہی اس ناول میں پہلی بار منظم طور سے ان مسائل سے بحث کی گئی ہے جن سے ۱۸۵۷ء کے واقعات کے بعد ہندوستانی عوام و خواص دوچار ہوئے۔ مصنف کا بنیادی خیال یہ ہے کہ روٹی اور روزی کے سوال پر انسان کو عقل پسند ہونا چاہئے ہر دور میں وسیع اور کامیاب زندگی گزارنے کے لئے انسان نئی نئی تدابیر اختیار کرتا رہا ہے۔ آج ہم کو انگریزوں سے زندگی کا چلن سیکھنا چاہئے اور تعلیم و تربیت کے باب میں روایتی نقطۂ نظر ترک کر دینا چاہئے۔ کریم الدین احمد نے اس بنیادی خیال کو بڑی چابک دستی سے ایک قصے کی شکل میں ترتیب دیا ہے۔ چونکہ قصے میں تمثیلی انداز اختیار کیا گیا ہے اس لئے اس کے کردار اسی کے مطابق چنے گئے ہیں جیسے عقل، تدبیر، تقدیر، خوبصورتی، فیضان، آمدنی، خرچ، کفایت شعاری وغیرہ۔ ناول کا پلاٹ اس طرح ہے کہ مستان شاہ (طالبِ تقدیر) ایک غریب لیکن تعلیم یافتہ نوجوان ہے جس کے اپنے منصوبے اور اپنے خواب ہیں۔ وہ تدبیر کا قائل ہے مگر ناتجربہ کار ہے۔ گھر کے حالات اور روزی روٹی کے مسائل اس کو ذہنی کرب میں مبتلا رکھتے ہیں آخر اپنے دوست فیضان کی مدد سے وہ ملکۂ تقدیر کے دربار میں پہنچتا ہے اور اس پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن تدبیر اس کے اس رویّہ سے دشمن ہو جاتی ہے اور اس کو ورغلا کر بہلول شاہ کے محل میں بھیج دیتی ہے جس سے ملکۂ تقدیر خفا ہو جاتی ہے۔ فیضان کی مداخلت سے اس کے علم و دانشمندی کا امتحان ہوتا ہے جس میں وہ پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے اور عقل کی

معاونت سے تدبیر اور تقدیر دونوں راضی ہو جاتے ہیں۔

اردو ناول کا باقاعدہ آغاز مولوی نذیر احمد سے ہوتا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں فنی پختگی اور اس کے بنیادی تقاضوں کی پوری پابندی نہ ہو لیکن اس اعتبار سے ان کے ناول اردو میں ایک نیا اور کامیاب تجربہ ضرور ہیں کہ ان میں پہلی مرتبہ محض دلچسپی اور تفریح کے مقصد کو نظر انداز کر کے کسی معاشرتی و سماجی مسئلے کو موضوع بنایا گیا۔ مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانۂ مبتلا، ابن الوقت، رویائے صادقہ اور ایامیٰ تکنیک کے اعتبار سے ناول کے مفہوم پر پورے نہ اُترتے ہوں لیکن ایک نیا شعور اور نیا احساس پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ مراۃ العروس' نذیر احمد کا پہلا ناول ہے جو ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ نذیر احمد نے یہ ناول علم سے بے بہرہ خواتین کے مسائل و مصائب کے پیش نظر لکھا ہے۔ اکبری اور اصغری کے متضاد کرداروں کے سہارے مسلم خواتین میں گھر کی چہار دیواری کے اندر پیدا مسائل کو اُجاگر کیا ہے۔ تعلیم کی اہمیت، ہنرمندی، بچوں کی پرورش و نگہداشت، صبر و قناعت اور عفت و عصمت کا درس دیا گیا ہے۔ نذیر احمد کا دوسرا ناول "بنات النعش" ۱۸۷۲ء میں شائع ہوا۔ واقعات کی یکسانگی اور لب و لہجہ کے نقطۂ نظر سے یہ "مراۃ العروس" کا دوسرا حصّہ معلوم ہوتا ہے جیسا کہ وہ خود اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ یہ کتاب "مراۃ العروس" کا گویا دوسرا حصّہ ہے۔ وہی بولی ہے۔ وہی طرز ہے۔ "مراۃ العروس" سے تعلیم، اخلاق و خانہ داری مقصود تھی۔ اس سے وہ بھی ہے مگر ضمناً اور معلومات علمی خاصتہً۔ اس لئے "بنات النعش" میں مولانا کی اہم توجہ علم کے مختلف شعبوں کی معلومات فراہم کرنے پر مرکوز رہی ہے۔ مثلاً علم ریاضی، علم ہیئت، تاریخ، جغرافیہ، جسمانی ریاضت اور حفظانِ صحت وغیرہ۔ نذیر احمد کا تیسرا ناول "توبۃ النصوح" ہے۔ اس کی اشاعت ۱۸۷۷ء میں ہوئی۔ فنی نقطۂ نظر سے یہ ناول مذکورہ دونوں ناولوں سے زیادہ مکمل اور اہم ہے۔ اس ناول میں نعیم، کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کے کرداروں کے سہارے نذیر احمد نے اولاد کی اخلاقی اور مذہبی تربیت پر زور دیا ہے۔ فرسودہ رسم و رواج اور مذہب سے بیگانگی پر طنز کیا ہے۔ وقت کے بدلتے ہوئے مزاج کی نشاندہی کی ہے اور جدید تعلیم اور اس کے صحت مند نتائج کو اجاگر کیا ہے۔ ۱۸۸۵ء میں نذیر احمد نے ایک اور ناول "محصنات" کے نام سے لکھا لیکن یہ ناول "فسانۂ مبتلا" کے نام سے مشہور ہوا۔ اس ناول میں کثرتِ ازدواج کے بُرے نتائج پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ نفسانی خواہشوں کے بموجب جب ایک سے زائد

شادیاں کس طرح ذہنی پریشانی کا سبب بنتی ہیں۔ ساتھ ہی بچوں کی ذہنی تربیت اور ان کی جسمانی نشوونما کی طرف خصوصی دھیان دلایا گیا ہے کہ صحت مند معاشرے کی تعمیر صحت مند ذہن سے ہو سکتی ہے اور صحت مند ذہن صاف ستھرے ماحول میں پروان چڑھ سکتا ہے۔ "ابن الوقت" مولوی نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں لکھا۔ اس ناول میں انھوں نے انگریزی معاشرت کی کورانہ تقلید کے نتائج کو اجاگر کرتے ہوئے ایک ایسا دلچسپ کردار پیش کیا ہے جو اپنے مفاد کے لئے نت نئے چولے بدلتا رہتا ہے۔ "رویائے صادقہ" دراصل خواب نامہ ہے۔ جس میں ایک حسین لڑکی ہمیشہ سچے خواب دیکھا کرتی ہے۔ ان خوابوں میں مذہبی اور اخلاقی نصیحتیں ہیں۔ بعض اہم مذہبی امور پر دلچسپ بحث پیش کی گئی ہے اور عقلی دلائل سے مذہب اسلام کو سچا مذہب ثابت کیا گیا ہے۔ "ایامیٰ" میں ایک دکھ بھری بیوہ عورت کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ یہ بیوہ عورت یعنی ناول کی ہیروئن آزادی بیگم اپنا بچپن بڑی آزادی کے ساتھ انگریزی ماحول میں گزارتی ہے لیکن اس کی شادی ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مشرقی تہذیب کا دلدادہ ہوتا ہے۔ ذہنی کشمکش کا شکار آزادی بیگم اپنے شوہر کو مغربی ماحول میں ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے کہ اچانک اس کی موت سے ذہنی انتشار اور بھی بڑھ جاتا ہے اور رفتہ رفتہ وہ ان گنت پریشانیوں میں گھرتی چلی جاتی ہے۔ نذیر احمد نے اس کردار کو بڑی خوبصورتی اور فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے اسی لئے مذکورہ کردار کا شمار ان کے متحرک کرداروں میں ہوتا ہے۔

نذیر کے ساتھ سرشار اور شرر نے ناول لکھے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کا لہجہ منفرد اور انداز مزاحیہ ہے۔ انھوں نے اودھ کی تہذیبی اور سماجی اقدار کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ نذیر اور سرشار، دونوں کے مزاجوں کا فرق اُن کے ناولوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ نذیر نے دلی کی اُجاڑ اور زوال آمادہ تہذیب کی مرقع کشی سپاٹ اور بامحاورہ لہجہ میں کی ہے جبکہ سرشار نے لکھنؤ کی شکستہ معاشرت کو بڑے تیکھے اور دلفریب انداز میں پیش کیا ہے۔ "فسانۂ آزاد"، "جام سرشار"، "سیر کہسار"، "کامنی"، "خدائی فوجدار"، "کڑم دھم"، "بچھڑی دلہن"، "ہشو"، "طوفان بے تمیزی"، اور "پی کہاں" سرشار کے مشہور ناول ہیں۔ ان میں "فسانۂ آزاد" (۱۸۸۰ء)، "جام سرشار" (۱۸۸۷ء)، "سیر کہسار" (۱۸۹۰ء) اور "کامنی" (۱۸۹۴ء) فنی نقطۂ نظر سے اہم، ضخیم اور طبع زاد ناول ہیں۔

سرشار کی شہرت کا اصل باعث "فسانۂ آزاد" ہے جس کے نمائندہ کردار خوجی، میاں آزاد، حسن آرا، سلارو، وکیل صاحب، نواب صاحب اور اللہ رکھی کے ہیں۔ ان کرداروں کی اعانت سے سرشار

نے لکھنؤ کی زوال آمادہ معاشرت اور تہذیب پر طنز کے بھرپور وار کیے ہیں۔

"جامِ سرشار" مختصر اور مربوط ناول ہے۔ اس کا واضح مقصد کثرتِ مے نوشی کے مضر اثرات نمایاں کرنا ہے۔ ناول کا پلاٹ اس طرح ہے کہ لکھنؤ کے نواب امین حیدر کو ان کے مصاحب چوک کے بالاخانے پر لے جاتے ہیں جہاں بمبئی کی دو حسین یہودن طوائفیں آئی ہوئی ہیں۔ نواب صاحب اُن پر دل و جان سے فدا ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو شراب کی بوتل میں مقید کر لیتے ہیں۔ طوائفوں کے چلے جانے کے بعد دیہی لڑکی فرخندہ کی آغوش میں پناہ لیتے ہیں مگر گھر کی ملازمہ ظہورن کے اکسانے پر اس سے نکاح کر لیتے ہیں۔ ظہورن دل و جان سے نواب صاحب کو چاہتی ہے لیکن وہ اپنی رنگین مزاجی کی بنا پر سرکس کی مس للی کے گرد منڈلانے لگتے ہیں۔ ردِّ عمل کے طور پر ظہورن بازار میں بیٹھ جاتی ہے۔ نواب صاحب اس ذلّت کو برداشت نہیں کر پاتے ہیں اور نشہ کی حالت میں اس کو قتل کر کے خود کو بھی موت کے حوالے کر دیتے ہیں۔

"سیرِ کہسار" اور "کامنی" عبرت ناک ناول ہیں۔ دونوں کے مرکزی کردار قمرن اور کامنی ہیں۔ قمرن ایک بیاہتا عورت ہے جو نواب محمد عسکری کے ورغلانے سے اپنے شوہر کو چھوڑ دیتی ہے اور رئیس زادے کے ہمراہ نینی تال میں دادِ عیش دیتی ہے لیکن کچھ دنوں کے بعد فضلے کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے اور بالآخر دق کے مرض میں مبتلا ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔ اِس کے برعکس "کامنی" میں ایک ایسی راجپوت عورت نظر آتی ہے جو عفّت و عصمت کا تحفظ اور اپنے پتی کی پرستش کرتی ہے۔ شوہر سے طویل جدائی کے باوجود صبر و ضبط سے کام لیتی ہے اور سرن کے لاکھ پھسلانے کے باوجود عفّت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی ہے۔

شررؔ کے ناول تکنیک کے اعتبار سے مذکورہ بالا ناولوں سے زیادہ اہم اور معتبر ہیں۔ انھوں نے حال کے دریچوں سے ماضی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تاریخی ناول کے مقصد کو کامیابی کے ساتھ پورا کیا ہے۔ ان کا پہلا ناول "دلچسپ" (۱۸۸۵ء) معاشرتی ہے جس میں علی گڑھ کی رومان پرور فضا کو پیش کیا گیا ہے۔ شررؔ کے تاریخی ناولوں کا سلسلہ "ملک العزیز ورجنا" (۱۸۸۸ء) سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ناول صلیبی جنگ پر مشتمل ہے۔ اس میں سلطان صلاح الدین اور شاہ رچرڈ کے واقعات، سلطان کے بیٹے ملک العزیز کا عشق شاہ کی بھتیجی ورجنا کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔

۱۸۸۹ء میں ان کا دوسرا تاریخی ناول "حسن انجلینا" شائع ہوا۔ اس میں ترک سردار حسن پاشا اور روسی شہزادی انجلینا کے عشق اور دونوں ملکوں کے مابین جنگ کے واقعات دکھائے گئے ہیں۔

جس میں روسیوں پر ترکوں کو فتح حاصل ہوتی ہے۔ ۱۸۹۰ء میں ان کا مشہور تاریخی ناول "منصور موہنا" شائع ہوا۔ شرر نے اس میں سلطان محمود غزنوی کے عہد کے ایک پرہیزگار انصاری خاندان کے قصے کو بیان کیا ہے جو وادیٔ سندھ میں آباد ہوتا ہے۔ اجمیر کا راجہ اس قبیلہ پر حملہ کرتا ہے اور مالِ غنیمت کے ساتھ منصور کو بھی لے جاتا ہے۔ ایامِ قید میں راجہ کی بیٹی موہنا، منصور پر عاشق ہو جاتی ہے جبکہ منصور اپنے قبیلہ کی لڑکی عذرا سے محبت کرتا ہے۔ ناول کا اختتام منصور، موہنا اور عذرا کی موت پر ہوتا ہے۔ موہنا اور عذرا کے المیہ کرداروں کو شرر نے کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ ان کے دیگر نسوانی کرداروں میں بہترین کردار کہلانے کے مستحق ہیں۔ ۱۸۹۱ء میں عرب کے مشہور عشقیہ قصہ کو "قیس و لبنیٰ" کے نام سے پیش کیا۔ اس میں قیس بن ضریح اور قبیلہ بنی کعب کے سردار کی بیٹی لبنیٰ کی داستان بیان کی گئی ہے۔ ۱۸۹۲ء سے ۱۸۹۶ء کے درمیان تین ناول "دلکش"، "یوسف نجمہ"، اور "فلورا فلورنڈا" تصنیف کیے۔ ان میں "فلورا فلورنڈا" کو زیادہ شہرت ملی۔ مذکور ناول میں اسپین کے سیاسی اور سماجی حالات خصوصاً رومن کیتھولک مذہب کی رہبانی زندگی، گرجوں اور ننوں کی کیفیات اور واقعات کو بڑے خوبصورت ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ ۱۸۹۹ء میں شرر نے "ایامِ عرب" لکھا۔ جس میں انھوں نے زمانۂ جاہلیت کی عرب معاشرت، رسم و رواج اور مصروفیات و مشغولیات کو پیش کیا۔ اسی سال انھوں نے اپنا سب سے کامیاب ناول "فردوسِ بریں" تصنیف کیا۔ اِس ناول میں شرر نے حسن بن صباح کی مصنوعی جنت اور فرقۂ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں کی نقاب کشائی کی ہے۔ قصہ اس طرح ہے کہ حسین اور زمرد اپنے اپنے گھروں سے حج کی نیت سے نکلتے ہیں۔ دونوں مسافر جب اس وادی سے گزرتے ہیں جہاں زمرد کے بھائی کی قبر ہے تو وہ فاتحہ کی غرض سے رُک جاتی ہے۔

رات دونوں قافلہ کے ساتھ اسی وادی میں قیام کرتے ہیں۔ خوابِ غفلت میں پریاں حسین کو بے ہوش کر کے زمرد کو اپنے ساتھ لے جاتی ہیں۔ بیدار ہونے پر حسین، زمرد کی قبر دیکھتا ہے اور وہ اس لرزہ خیز واقعہ سے تڑپ اُٹھتا ہے۔ کئی دنوں اسی در پر پڑا رہتا ہے کہ جنت سے زمرد کا خط آتا ہے۔ خط کے ذریعہ وہ حسین سے درخواست کرتی ہے کہ فرقۂ باطنیہ کے رہنماؤں سے مل کر شیخ علی وجودی کی قدم بوسی کرے۔ حسین شیخ کے ساتھیوں میں شامل ہو جاتا ہے اور اس کے حکم کے بموجب اپنے چچا امام نجم الدین نیشاپوری اور امام نصر بن احمد کو قتل کر دیتا ہے۔ جنت کی سیر کرنے کے بعد وہ اصل واقعات کو سمجھتا ہے۔ زمرد بھی حقیقت جان چکی ہوتی ہے۔ بالآخر

حسین زمرد کے اشارے پر بلقان خاتون اور اس کے بھائی ہلاکو خاں کی مدد سے فرقۂ باطنیہ اور اس کی تعمیر کردہ جنّت کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ فتنہ کے فرو ہونے کے بعد ہیرو، ہیروئن حج کرکے شادی کر لیتے ہیں۔

اردو ناول کے ابتدائی دور میں محمد علی خاں طبیب (عبرت سنہ ۱۸۹۱ء) سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ (حاجی بغلول، احمق الدین، کایا پلٹ، میٹھی چھری سنہ ۹۸-۱۸۹۰ء) سجاد حسین انجم کسمنڈوی (نشتر سنہ ۱۸۹۳ء)، قاری سرفراز حسین عزمی (سعید، سعادت، شاہد رعنا سنہ ۱۸۹۶ء) اور منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ (حاجی بغلول، احمق الدین، کایا پلٹ، میٹھی چھری سنہ ۹۸-۱۸۹۰ء) کے نام بھی اردو ناول کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں لیکن اس عہد کے سب سے کامیاب ناول نگار مرزا محمد ہادی رسوا ہیں۔ جنھوں نے "امراؤجان ادا"، "شریف زادہ" اور "ذاتِ شریف" میں اپنے زمانہ کی چند معمولی شخصیتوں کو لے کر اودھ کی پوری معاشرت سے متعارف کرا دیا ہے۔ "امراؤجان ادا" (سنہ ۱۸۹۹ء) ان کا شہرۂ آفاق ناول ہے۔ اس ناول میں ہر قسم اور ہر طبقہ کے لوگ موجود ہیں مگر امراؤ جان کا کردار رسوا کی فنّی بصیرت اور اعلیٰ چابکدستی کا بہترین نمونہ ہے۔ بقول خورشید الاسلام اس ناول کا مرکزی خیال زوال ہے۔ یہ زوال ایک خاص معاشرت کا ہے، جو اودھ کے چند شہروں میں محدود تھی۔ رسوا اس معاشرت کی تصویر دکھانا چاہتے تھے۔ اسی لئے انھوں نے خانم کی دوکان تلاش کی۔ اس دوکان میں ہر قسم کا سامان تھا اور اس کے گاہک اس معاشرت میں دور و نزدیک پھیلے ہوئے تھے۔

ناول کا یہ ابتدائی دور از تیس[۲۵] سال پر محیط ہے۔ اس دور کے ناولوں میں پلاٹ اور کردار کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ ان دونوں کا ارتقا بڑے سلیقے اور ترتیب کے ساتھ ملتا ہے۔ قومی ہمدردی، اصلاحی جذبہ، مشرقی تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار جیسے موضوعات کو بیشتر ناولوں میں بڑے دلکش اور جذباتی لب و لہجہ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس تشکیلی دور کے ناول نگاروں نے صنفِ ناول کی بنیادوں کو پختہ کرنے میں اپنی تمام صلاحیتیں صرف کی ہیں اور اس اساس کو اتنا پائیدار بنایا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے ناول کی تعمیر کا تمام تر ڈھانچہ اسی بنیاد پر کھڑا کیا گیا ہے۔

مرثیہ کی ابتدا اور اس کے نشو ونما

فطرتِ انسانی میں جذبۂ درد وغم کی حیثیت قوی تر ہے اور رنج وغم کے احساس کی شدت ہی اشک وآہ کی شکل اختیار کرتی ہے اور چونکہ دنیا کی بیشتر زبانوں کی ابتدا نظم سے ہوئی ہے اس لئے شاعر کا دل جب درد وغم سے لبریز ہوتا ہے تو وہ "آہ و بکا" کو شعر کے قالب میں اس طرح ڈھالتا ہے کہ اشعار خود مجسّم تصویرِ درد بن جاتے ہیں۔ اسی بیانِ رنج والم کو مرثیہ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

اظہارِ غم کے لئے شعوری طور پر انسان جس ملفوظی وسیلہ کو موزوں ترتیب کے ساتھ پہلے پہل استعمال میں لایا اس کو مرثیہ کی ابتدائی شکل کا نام دیا جاسکتا ہے۔ قدیم ترین زبان وادب میں بھی ایسی صنفِ شاعری کا وجود ملتا ہے جو اظہارِ غم کا ذریعہ رہی ہے۔ بقول عظیم امروہوی:

> "انسانی آنسوؤں کی اس مکتوبی شکل کا نام ہی مرثیہ ہوگا۔ حضرت ہابیلؑ کی موت پر ابوالبشر حضرت آدمؑ کی آنکھوں میں چھلک آنے والے آنسو شاید وہ پہلا خاموش مرثیہ ہیں جو خود فطرت نے ایک درد رسیدہ باپ کے صحیفۂ عارض پر لکھا ہوگا۔"[۱]

یہ انسانی فطرت ہے کہ وہ اپنے ساتھی، عزیز یا خورد و بزرگ کی موت پر اور اس کی دائمی جدائی پر رنج والم کے شدید جذبے سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کا اظہار وہ مختلف صورتوں میں کرتا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو میں اسے مرثیہ کہا گیا ہے۔ سنسکرت میں رودر رس (रौद्र रस) کرونڑ رس (करुण रस) اور انگریزی میں ایلیجی (Elegy) کی مثال دی جاسکتی ہے۔ اس کی ابتدا نسلِ انسانی کے ساتھ ہوئی ہے۔ اسی لیے دنیا کے پہلے انسان کے نام کے ساتھ، ایک تصورِ مرثیہ کا بھی ابھرتا ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ دنیا کا سب سے پہلا شعر آدمؑ ہی نے سریانی زبان میں کہا تھا۔ اور یہ شعر مرثیہ ہی میں موزوں کیا گیا تھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ خدا تعالیٰ نے جب حضرت آدمؑ کو جنت سے نکال کر دنیا میں بھیج دیا تو انھوں نے جنت کے فراق میں

مرثیہ کہا۔ کچھ لوگوں کی یہ رائے ہے کہ جب قابیل نے اپنے بھائی ہابیل کو موت کے گھاٹ اُتارا تو آدم علیہ السلام نے اپنے بیٹے پر رنج و غم کا اظہار کیا تھا اور اپنے مقتول بیٹے پر ماتم و بکا کیا تھا۔ یہ کلمات موزوں کلام کی صورت میں رونما ہوئے اور اسی کا نام مرثیہ ہے۔"

مرثیہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ یہ لفظ رثی سے مشتق ہے" جس کے لغوی معنی مردے کو رونے اور اس کی خوبیاں بیان کرنے کے ہیں' اصطلاح شعر میں اس صنف کو کہتے ہیں جس میں کسی مرنے والے کی تعریف و توصیف اور اس کی وفات پر اظہارِ ماتم کیا جائے۔" عربی دنیا کی قدیم زبانوں میں سے ایک ہے اور مرثیہ، شاید عربی کی قدیم ترین صنفِ سخن ہے۔" مرثیہ گوئی کا صحیح مبداء ملک عرب اور زبان عربی ہے۔ وہاں مرثیہ گوئی کا عام رواج تھا۔" اس لئے یہ کہنا کسی حد تک بجا ہوگا کہ عرب میں "شاعری کا آغاز مرثیہ سے ہی ہوا۔" اور یہی ہونا چاہیے تھا۔ عرب میں شاعری کی ابتدا بالکل فطرت کے اصول پر ہوئی یعنی جو جذبات دلوں میں پیدا ہوتے تھے، وہی اشعار میں ادا کر دیئے جاتے تھے۔ جذبات میں درد و غم کا جذبہ اور جذبات سے قوی تر ہے، اور جس جوش سے یہ ظاہر ہوتا ہے اور جذبات ظاہر نہیں ہو سکتے۔" عربی شعراء اپنے عزیزوں، ساتھیوں، بزرگوں اور قبیلے کے افراد کی موت پر مرثیے کہا کرتے۔ اُن میں مرنے والے کی توصیف اور اُس سے تعلقِ خاطر کی بنا پر قلبی رنج و غم کا اظہار کیا جاتا لیکن عباسی دور میں خراسانیوں کی معرفت ایرانیوں کا عمل دخل ہوا تو انھوں نے اس صنف شاعری کو اپناتے ہوئے نہ صرف فارسی میں رائج کیا بلکہ اس کے دامن کو وسیع تر کیا۔ عربی میں خنسا، متمم بن نویرہ اور فرزوق نے کامیاب مرثیے لکھے۔ فارسی میں فردوسی، فرخی، شیخ سعدی، امیر خسرو، مناقی، نظیری، عرفی، محتشم وغیرہ نے اس صنف کو تقویت عطا کی۔" ایرانی شعراء نے عربوں کے مرثیے کے نمونے دیکھے۔ اس کا یہ اثر ہوا کہ فارسی شاعری میں بھی مرثیوں کے اضافے ہو گئے۔" اور پھر ایرانیوں اور فارسی زبان کی معرفت اردو میں اس صنف شاعری کی ابتدا ہوئی۔

آج کے عہد میں مرثیہ کا تصور واقعۂ کربلا کے ساتھ اس طرح وابستہ ہے کہ "اردو تنقید و تاریخ میں جب 'مرثیے' کا لفظ استعمال کیا جائے تو اس سے مراد وہ مرثیے ہوتے ہیں جو واقعاتِ کربلا سے متعلق ہیں اور جن کی ایک الگ ادبی حیثیت ہے۔" واقعۂ کربلا تاریخ اسلام میں صداقت و حقانیت کا وہ منفرد اور عظیم سانحہ ہے جو ہجرتِ نبوی کے اکسٹھویں سال وقوع پذیر ہوا۔" یعنی اس وقت جب امیر معاویہ کے بیٹے یزید نے خلافت یعنی اللہ کے رسول کی نیابت کا اعلان کیا۔

اور مسلمانوں سے بیعت مانگی۔ حضرت علیؓ کے بیٹے اور پیغمبرِ اسلام کے چھوٹے نواسے حسینؓ نے بیعت سے انکار کر دیا۔ حسینؓ کو انکار کی قیمت دینا پڑی۔ گھر چھٹا، مدینے سے بہت دور عراق میں فرات ندی کے کنارے حسینؓ کو ان کے بہتّر ساتھیوں کے ساتھ، جن میں کوئی بچپن کا دوست تھا تو کوئی محبت کرنے والا، اور باقی بھائی بھتیجے، بھانجے اور بیٹے، جن میں چھ مہینے کی ننھی سی جان، حسینؓ کا بیٹا علی اصغر بھی تھا۔ ان سب کو یزید کی فوج نے گھیر لیا۔ تین دن تک یزید کی فوج سے حسینؓ کی بات چیت ہوتی رہی۔ حسینؓ نے بیعت سے تو انکار کیا مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ مجھے یزید کے پاس لے چلو، میں اس سے بات کر لوں گا۔ مگر یہ بات نہیں مانی گئی۔ حسینؓ نے کہا کہ میں یزید کی حکومت سے باہر نکل جاؤں گا، مجھے چلا جانے دو، یہ بات بھی قبول نہ کی گئی تو حسینؓ نے یزید کی بیعت کے مقابلے میں اپنا سر دینا پسند کیا۔ اور ۶۱ھ کے محرّم کی دس تاریخ کو اپنے سب ساتھیوں دوستوں اور عزیزوں کے ساتھ تیسرے پہر تک شہید ہو گئے۔[۹] میدانِ کربلا میں پیغمبرِ اسلامؐ کی آل و اہلِ بیعت کو جس بیدردی سے اور انسانیت سوز انداز میں شہید کیا گیا اس کی مثال ملنی محال ہے۔ "واقعہ کربلا دراصل حق و باطل کی کشمکش تھی اور اگرچہ مادّی ساز و سامان کے بل بوتے پر اس کشمکش میں ظاہری فتح باطل کو ہوئی۔ مگر حقیقی فتح و سرفرازی ان جانبازوں کی قسمت میں لکھ دی گئی جنھوں نے سر دینا گوارا کیا مگر باطل کے سامنے جھکنا پسند نہ کیا۔[۱۰]" بقول مولانا محمد علی جوہر۔

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ جنگ "نیکی اور بدی، انسانیت اور بہیمیت کی جنگ ہے[۱۱]" یعنی "باطل نے حق کو چیلنج کیا کہ وہ اطاعت قبول کرے، حق نے انکار کیا۔ حق و باطل کے درمیان یہی جہاد، حق کے نام پر حق کے پرستاروں کی شہادت اور اس کے نتیجے کے طور پر حق کی آفاقی جیت نے اس واقعے کو انسانی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ بنا دیا[۱۲]" اس اندوہناک سانحہ کی یاد منانا عزاداری کہلایا۔ "مرثیہ گوئی عزاداری سے مربوط و متعلق ہے۔ عزاداری ان رسوم کا نام ہے جو امام حسینؓ کی شہادت کی یادگار میں رائج ہیں[۱۳]" "واقعہ کربلا کی یادگار منانے کا طریقہ اصلاً ایران کے شیعوں کی رسم ہے[۱۴]" لیکن اس کی ابتدا عراق میں ہوئی" سلطنت بنی اُمیّہ کے زوال کے بعد عراق میں معز الدولہ احمد بن بویہ کی سلطنت قائم ہوئی۔ انھوں نے ۳۵۲ھ/۹۶۲ء میں بغداد میں سب سے پہلے عزاداری کی بنیاد ڈالی[۱۵]"، آلِ رسولؐ سے محبت و عقیدت کی بنا پر یہ رسم اتنی عام اور مقبول ہوئی کہ ایران میں اس کو مذہبی فریضہ کی

حیثیت دے دی گئی۔ ایرانی شعرانے مرثیہ کو واقعاتِ کربلا کے پیش کرنے کا وسیلہ بنا لیا اس طرح مرثیہ نے جہاں لوگوں کی توجہ اپنی طرف ملتفت کی وہاں اس صنفِ شاعری کا تعلق عزاداری سے بھی قائم ہو گیا۔ ہمارے یہاں یہ رسوم، فارسی زبان اور ایرانیوں کے زیرِ اثر دکن سے شروع ہوئیں گو کہ آج مقامی حالات و خصوصیات کی بنا پر اگرچہ یہ رسمیں اب ملک کے مختلف حصّوں میں الگ الگ طرح سے رواج پاگئی ہیں لیکن ان سب کا آغاز ہندوستان میں ایرانیوں کے اثر و اقتدار سے ہوا[۱۶]"۔

اردو شعر و ادب کی باقاعدہ ابتدا اور نشو و نما سرزمینِ دکن میں ہوئی۔" ابتدائی شاعری کے تمام نمونے ہم کو دکن ہی میں ملتے ہیں[۱۷]" اور اُن اوّلین نمونوں سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ "صنفِ مرثیہ سے ہی اس کا آغاز ہوا[۱۸]"۔ یہ مرثیے، محض چند کاوشوں کو چھوڑ کر، اپنے موضوع کے اعتبار سے شہدائے کربلا اور واقعاتِ کربلا تک محدود رہے۔ اس بنا پر مرثیے کی اصطلاح کا مفہوم یہ ٹھہرا کہ وہ نظم جو شہدائے کربلا سے متعلق ہو اور جس میں ان کی تعریف اور توصیف کے ساتھ اپنے رنج و الم کا اظہار بھی ہو، مرثیہ کہلائی۔" ادبی اصطلاح کے طور پر مرثیہ اس صنفِ شعر کو کہتے ہیں جس میں سید الشہدا حضرت امام حسین یا اُن کے رفیقوں کے سفرِ کربلا، مصائب، شجاعت اور شہادت کا بیان کیا جائے۔ اس ضمن میں کئی اور چیزیں بھی آجاتی ہیں لیکن اصلاً اُردو مرثیے کی بنیاد انھیں باتوں پر قائم ہے[۱۹]"۔ لُغت میں اگرچہ مرثیہ کے معنی وہی ہیں جو عربی ادب کے ابتدائی عہد میں تھے لیکن آج اس کے اصطلاحی معنی بدلے ہوئے ہیں۔ ہمارے ادب میں مرثیے کی مقبولیت اور اس جانب خصوصی توجہ کا سبب وہ محبّت اور عقیدت ہے جو ہر خاص و عام کو آلِ رسول اور اہلِ بیت سے ہے اور اسی والہانہ لگاؤ نے اس صنفِ شاعری کو معراجِ کمال پر پہنچایا۔

دکن میں مرثیہ بہمنی عہد کی دین ہے۔ ۱۳۴۷ء میں ایرانی النسل علاء الدین حسن گنگو بہمنی نے دکن کو ایک خود مختار ریاست کی حیثیت دی۔ یہ چھوٹی سی ریاست جلد ہی ایک وسیع اور پائیدار سلطنت کی شکل اختیار کر گئی اور ساتھ ہی علم و فن کا مرکز بننا شروع ہوئی۔ حسن بہمنی کے دربار میں " ابتداء سے ہی سرکردہ ہستیوں میں دوسروں کے مقابلے میں ایرانیوں کی تعداد زیادہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دکن کی اس وقت کی تہذیبی زندگی پر ایرانیوں کے اثرات نمایاں ہیں[۲۰]"۔ بعد کے بہمنی حکمرانوں نے بھی ایرانیوں کی قدر و منزلت کی اور انھیں اچھے عہدوں پر فائز کیا جس کی وجہ سے ان کی تعداد میں اضافہ ہوتا رہا اور ان کا اثر و اقتدار بھی بڑھتا رہا۔ نتیجہ میں دکنی تہذیب ایرانی رسم و رواج سے

متاثر ہوئی اور مذہبی نقطۂ نظر سے عزاداری کو اہمیت ملتی گئی۔ عزاداری کے دوش بدوش مرثیے بھی کہے گئے اور جیسے جیسے اردو زبان کی نشوونما ہوتی رہی۔ مرثیہ کا دامن بھی وسیع ہوتا رہا۔ لیکن اس صنف کا باقاعدہ فروغ اس وقت ہوا جب آخری بہمنی حکمراں 'محمود شاہ' کی غفلت اور کمزوری کی بدولت سلطنت پانچ خود مختار ریاستوں میں تقسیم ہوگئی۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی، بیجاپور میں عادل شاہی، احمد نگر میں نظام شاہی، برار میں عماد شاہی اور بیدر میں برید شاہی حکومت کا قیام عمل میں آیا تو ان حکومتوں نے اردو مرثیہ کو بھی نوازا۔" ان تمام سلطنتوں کے حکمراں بڑے علم دوست تھے اور انھوں نے شعرا، ادیبوں اور عالموں کی بڑی سرپرستی کی۔ ان میں اکثر حکمراں خود بھی بڑے اچھے شاعر تھے[۲۱]۔" گولکنڈہ اور بیجاپور[۲۲] کے حکمرانوں کو اس اعتبار سے خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ شاہی سرپرستی، خوشگوار ماحول اور فنکارانہ صلاحیتوں کی حوصلہ افزائی نے تخلیقی قوتوں کو ابھرنے کے بہترین مواقع فراہم کئے اور مذہبی عقیدت کی بنا پر فنِ مرثیہ گوئی سے خاصی دلچسپی لی گئی۔

اردو کے پہلے مرثیہ گو شاعر کے بارے میں اختلاف رائے ہے۔ "یقین کے ساتھ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اردو میں مرثیہ گوئی کا آغاز کب سے ہوا؟ اور پہلا شاعر کون ہے جس نے سب سے پہلے مرثیہ کہا ہو[۲۳]۔" بعض محققین نے مثنوی 'نوسرہار' کے مصنف شاہ اشرف بیابانی کو پہلا مرثیہ گو قرار دیا ہے جس نے اسے ۹۰۹ ہجری مطابق ۱۵۰۳ عیسوی میں تصنیف کیا۔ نو مختلف ابواب اور اٹھارہ سو اشعار پر مشتمل مذکورہ مثنوی، حمد اور نعت سے شروع ہوتی ہے۔ اور رفتہ رفتہ معرکۂ کربلا کی طرف آتی ہے۔ حالانکہ حق و باطل کے اس تاریخی واقعہ کو اشرف نے افسانوی ڈھنگ سے پیش کرتے ہوئے بہت زیادہ رنگ آمیزی سے کام لیا ہے اور حقائق کو توڑ مروڑ کر پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ کے مطابق "سید شاہ برہان الدین جانم بیجاپوری نے اردو کا پہلا مستقل مرثیہ لکھا ہے۔" جانم نے اپنے والد میراں جی شمس العشاق کی وفات (۹۷۰ھ / ۱۵۶۲ء) پر جو مرثیہ کہا اس کا موضوع واقعاتِ کربلا سے متعلق نہیں ہے بلکہ ایک بیٹے نے باپ کی جدائی پر اپنے احساسات قلم بند کیے ہیں پھر بھی بیجاپور کا یہ پہلا دستیاب شدہ مرثیہ ہے۔ مسیح الزماں کے مطابق:۔

"وجہی اور قطب شاہ (۹۷۲-۱۰۲۰ھ / ۱۵۶۵-۱۶۱۲ء) دونوں معاصرین ہیں۔ انھیں کے مرثیے قدیم ترین موجود مرثیے ہیں۔"

لیکن اس بات پر بھی متفق ہیں کہ جس عہد سے اردو میں مستند مرثیے ملتے ہیں اُس عہد کا ممتاز مرثیہ گو شاعر محمد قلی قطب شاہ ہے۔[23] جس زمانے میں ایران میں شاہ عباس اعظم (متوفی ۱۰۳۸ھ/۱۶۲۸ء) کا دور دورہ تھا اور عزاداری شباب پر تھی انہی ایام میں جنوبی ہند میں سلطان محمد قلی قطب شاہ (متوفی ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ء) سریر آرائے سلطنت تھے۔ ان دونوں عظیم الشان بادشاہوں کے تعلقات بڑے استوار تھے۔ دونوں حکومتیں ایک ہی مذہبی رشتے میں منسلک تھیں اور عزاداری کا دم بھر رہی تھیں۔[24] محمد قلی قطب شاہ کا عہد[25] سولہویں صدی عیسوی کے نصف اوّل سے شروع ہوتا ہے جس کو اردو زبان و ادب کا ابتدائی دور کہا جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود محمد قلی قطب شاہ نے فنّی اعتبار سے کامیاب مرثیے کہے ہیں۔ نمونے کے لئے چند اشعار درج ذیل ہیں ؎

مصطفےٰ کے باغ کا پھولاں کوں بن پانی سکائے
مصطفےٰ ہور مرتضیٰ ہور فاطمہ کا دل دکھائے

○

جیوں نبیاں میں مصطفےٰ ہیں تیوں اماماں میں حسین
کفر کے تئیں جان کر اسلام یو کہتے ہیں حسین

○

آسماں پہ جھج جالا ہوا، سورج اگن والا ہوا
چندر سو جل کالا ہوا ہے دکھ اُپاری وائے وائے

○

ساتوں گگن، آٹھو جنّت، ساتو دریا ساتو دہرت
ایک تھے ایک پس میں اپ دکھ کرتے کاری وائے وائے

سولہویں صدی کے دوسرے نصف میں وجہی اور غواصی کے نام آتے ہیں لیکن ان دونوں کے مرثیوں میں وہ تاثیر اور زورِ بیان نہیں جو محمد قلی قطب شاہ کے مرثیوں میں ہے۔ سترہویں صدی میں ریاست گولکنڈہ کو مرثیہ گوئی کے میدان میں خاصی اہمیت حاصل ہوئی۔ عشقی، شاہ قلی خاں شاہی، کاظم، نوری وغیرہ اس عہد کے قابلِ ذکر شعراء ہیں جن کے مرثیے زبان کے ابتدائی نمونوں کے اعتبار سے پختہ اور پُر اثر ہیں۔ کاظم اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ انھوں نے مسدس کی ہیئت میں ایک جدت یہ کی کہ ہر بند کے ٹیپ کے شعر میں بحر بدل دی ؎

اے موناں کرو غم شاہِ دو جہاں کا ۔۔۔ بسمل شہید اکبر حامی عاصیاں کا
ظلم و جفا کو دیکھ قوم یزیداں کا ۔۔۔ لوٹے ہیں گھر سنو کوثر کے ساقیاں کا

ہمیشہ غم میں شاہ کے کرو دل بے چین
حشر میں آکر چھڑا دیں گے تم کو امام حسین

ہے ہے یزیدیوں نے مولا کو لے لئے ہیں ۔۔۔ قول و قرار کر کر ظلم و جفا کئے ہیں
آلِ نبی کے اوپر کیا کیا ستم دیئے ہیں ۔۔۔ طاقت نہیں قلم کو لکھے جو اس بیاں کا

غم میں جن کے آپ خدا روئے ہے ہر سال
نبی علی پر دکھ سدا احسن سدا بے حال

قطب شاہی عہد کی طرح عادل شاہی دور بھی علم و ہنر کی سرپرستی کے لئے مشہور ہے۔ خصوصاً علی عادل شاہ ثانی کا دور ترقیٔ علم و فن خاص کر اردو کی ترقی کے لئے مشہور ہے۔ اس کا دربار باکمالوں کا مجمع تھا۔ دور دور سے اہلِ علم و فضل آ کر اس کے دامنِ دولت سے وابستہ ہو جاتے تھے۔ اس کے زمانے میں بقول نصیر الدین ہاشمی بیجاپور علم و ہنر کی قدردانی کے لحاظ سے رشکِ بغداد اور قرطبہ بنا ہوا تھا۔ بیجاپور کی عادل شاہی مملکت میں جن مرثیہ نگاروں کا کلام ملتا ہے اُن میں شاہی، نصرتی، مرزا اور ہاشمی کے نام سرِ فہرست ہیں لیکن مرزا کو سب پر فوقیت حاصل ہے۔ مرزا آلِ رسول و اہلِ بیت کی بے پناہ عقیدت اور محبت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اپنی اسی حد سے بڑھی عقیدت مندی کی بنا پر انھوں نے ساری عمر صرف حمد، نعت، منقبت اور مرثیے کے سوا کچھ نہ کہا۔ بقول پروفیسر محمد انصار اللہ :۔

"اس نے بجز مرثیے کے کسی صنف کو ہاتھ نہ لگایا البتہ مرثیے ہر قسم کے کہے یعنی مختصر بھی اور طویل بھی، غزل کی صورت میں بھی اور مسدس کی شکل میں بھی۔ بعض پر عنوان بھی قائم کیے جیسے قصۂ امام قاسم، قصۂ حُر وغیرہ۔ ان میں گھوڑے کی تعریف بھی کی اور میدانِ جنگ کا نقشہ بھی پیش کیا، بعض مرثیوں میں مکالمے کا طرز بھی اختیار کیا۔"[۱۲]

مرزا کے مرثیے دکنی مرثیوں میں اپنی لسانی و فنی خوبیوں کی بنا پر بڑی اہمیت کے حامل ہیں جن میں سے اکثر دنیا کی بے ثباتی اور اخلاقی مضامین سے پُر ہیں۔ انھوں نے واقعاتِ کربلا اور اس کے تعلق سے دیگر مضامین کو اس حسن و خوبی کے ساتھ باندھا ہے کہ سارے دردناک مناظر نگاہوں

کے سامنے پھر جاتے ہیں اور مرثیوں میں چھپا، اُن کا باطنی کرب سامعین پر رقت طاری کر دیتا ہے۔ انسان آہ و بکا کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔ ایک مرثیے کے چند شعر نقل کئے جاتے ہیں ؎

الودا اے الودا شاہِ شہیداں الودا
الودا ابنِ علی دو جگ کے سلطان الودا

—

یو شفق ہے گگن پر، صبح و سہااس دودھوں
نت بُرادین لھومتے، دامن گریباں الودا

—

اِس جفا کے تیر بیٹھے ہیں گگن کے تن اوپر
نَیں ستارے پھر یو سب، دِستے ہیں پیکان الودا

—

حضرت قاسم کے حال پر اُن کا کہا ہوا مرثیہ بے حد مشہور ہے ؎

کیوں قصۂ شجاعت کا سو قاسم کی شہادت کا
یزدیاں کی عداوت کا کرو زاری مسلماناں

—

کہ یہ اولادِ حیدر ہے دو نوں عالم میں بہتر ہے
ہنیں ساریاں یہ یو در ہے کروزاری مسلماناں

—

کہے اے نور جانی یو دیکھ دنیا ہے فانی یو
وفا ہنیں زندگانی یو کرو زاری مسلماناں

—

دیکھو جذیاں ہنیں رہے ہیں بقا کے تخت اُپر گئے ہیں
وفا دنیا سے ہنیں کئے ہیں کرو زاری مسلماناں

—

بقا کا نہیں ہے ٹھارا یو
گزارے عمر سارا یو
وداع ہے اب ہمارا یو
کرو زاری مسلماناں

مرزا نے کربلا کے مختلف واقعات اور مختلف کرداروں پر الگ الگ مرثیے کہے ہیں جن میں سماجی پس منظر، مقامی رسمیں، گھریلو زندگی اور انسانی نفسیات کو انھوں نے اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ حضرت حُر کی شہادت کے تعلق سے مرزا نے اپنے طویل مرثیہ میں پہلے حضرت امام حسینؑ کی عظمت کو بیان کیا ہے، پھر میدان کربلا کا نقشہ کھینچ کر، حضرت حُر کا ذکر، وہ اس طرح کرتے ہیں ؎

حُر تب آ اُس رن پہ ایسا ہانک ماری ہولناک
گئی گگن ساتوں اپر جس ہانک کی ہیبت کی دھاک
یوں کہے میں اوہوں شیر نر کہ میرے سر پہ آج
مصطفےٰ کے نور دیدہ کی شفقت کا ہے تاج
آج اگر رستم کوں میں اپنا مقابل پاؤں گا
تو اسی باعث منے ملک عدم میں بھاؤں گا

دکن کی ریاستیں جب تک خود مختار رہیں مرثیہ کو شاہی سرپرستی حاصل رہی۔"گولکنڈہ اور بیجاپور کے درباروں سے شعرائے اردو کی بڑی حوصلہ افزائی ہوئی تھی۔ ان کے ساتھ بیجد مراعات کی جاتیں۔ انھیں ان کی تصنیفات کا معقول صلہ دیا جاتا تھا۔ نہ صرف سلاطین بلکہ امرار دکن بھی اردو کی سرپرستی کرتے تھے۔[۲۵] مگر سترہویں صدی کے نصف آخر کے بعد اورنگ زیب دکن کی ریاستوں کی جانب متوجہ ہوا تو ۱۶۸۶ء میں بیجاپور اور ۱۶۸۷ء میں گولکنڈہ کی ریاستوں کو اس نے فتح کر لیا۔ کچھ ہی عرصے بعد دکن کے باقی علاقے پر بھی اس کا قبضہ ہو گیا اور اُن ساری مفتوحہ ریاستوں کو اس نے ایک صوبہ کی شکل دے دی۔ اس انقلاب سے شاعری خصوصاً مرثیہ حکومت کی عنایت سے محروم ہوا اور اس کی شاہی سرپرستی ختم ہوئی لیکن اسے پھولنے پھلنے کے مزید مواقع فراہم ہوئے بہت سے مرثیہ نگار جو دربار سے منسلک تھے، منتشر ہوئے، کچھ نے گجرات، کرناٹک، کرنول، برہانپور

کارخ کیا اور کچھ دہلی چلے آئے" اور وہاں شعر و سخن کی نئی روایتیں قائم کرتے لگے۔[19] اس وقت تک مرثیہ ایک محدود حلقے میں پرورش پا رہا تھا لیکن بدلے ہوئے حالات میں وہ مختلف سمتوں سے ملک کے دور دراز حصوں میں پہنچ کر نئی آب و تاب کے ساتھ دن بدن ترقی کے منازل طے کرنے لگا۔

مغل سلطنت کمزور ہوئی تو دکن میں ایک بار پھر خود مختار ریاست قائم ہوئی۔" اورنگ زیب کے انتقال کے بعد مغلیہ سلطنت پر زوال کے آثار نمایاں ہوئے اور دھیرے دھیرے اس عظیم الشان سلطنت کے بھی ٹکڑے ہوئے لگے۔ بالآخر صوبے داروں نے سلطنت کے مختلف حصوں میں اپنی الگ الگ حکومتیں قائم کر لیں۔ چنانچہ ۱۷۲۴ء میں نظام الملک آصف جاہ کی سرکردگی میں دکن کی آصف جاہی سلطنت کا قیام ہوا اور اس نئی سلطنت نے یہاں کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ عزاداری اور مرثیہ خوانی کی روایتوں کو بھی ترقی دی۔[20] آصف جاہی حکومت میں عہد گزشتہ کی طرح مرثیہ گوئی کو شاہی سرپرستی حاصل ہوئی۔ اس عہد کے مرثیہ نگاروں میں ہاشم علی برہانپوری، درگاہ قلی خاں سالار جنگ، امامی، رضا گجراتی، عزلت، غلامی، ماتمی، تمنا، ذرہ، قیس وغیرہ کے نام خاصی اہمیت اور شہرت کے حامل ہیں۔ خاص طور سے ہاشم علی برہانپوری اور درگاہ قلی خاں سالار جنگ نے فن مرثیہ گوئی کو مزید ترقی دی۔ موضوعات اور اسلوب بیان میں وسعت، گہرائی اور گیرائی پیدا کی۔

ہاشم علی برہانپوری کا شمار اپنے دور کے ممتاز مرثیہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ہاشم کے مرثیوں میں سوز و گداز، غم و الم، واقعہ نگاری وغیرہ کے بہتر سے بہتر نمونے موجود ہیں۔ صبح کا سماں، گرمی کا موسم، لڑائی کا منظر، سفر کی حالت، تنہائی، بے کسی اور بے بسی جدائی وغیرہ کے مضامین پر اچھی طرح طبع آزمائی کی ہے۔[21] انھوں نے مرثیہ کو فنی پختگی اور فکری بلندی عطا کی۔ تشبیہات و استعارات کو بڑے دلکش پیرائے میں پیش کیا۔ ندرت کلام، زبان کی سلاست و روانی ان کے مرثیوں کو ممتاز کرتی ہے۔ شہدائے کربلا کے علاوہ جناب فاطمہؓ، حضرت علیؓ، حضرت حسنؓ، حضرت زین العابدینؓ، جناب سکینہؓ اور پسران حضرت مسلمؓ پر بھی انھوں نے مرثیے لکھے ہیں۔ لیکن جس خوبی کے ساتھ انھوں نے حضرت قاسمؓ اور معصوم علی اصغر کے المیہ کو پیش کیا ہے دکن میں اس کی دوسری مثال ملنی مشکل ہے۔ ان کے اکثر مرثیوں کا مکالماتی انداز بیان، ان کو دوسروں سے منفرد اور ممتاز کرتا ہے۔ حضرت قاسمؓ اور ان کی نئی نویلی دلہن جناب فاطمۃ الکبریٰؓ کی گفتگو کو انھوں نے مکالمات کے پیرائے میں فنی

لطافتوں اور نزاکتوں کے ساتھ اس طرح نظم کیا ہے کہ مقامی رنگیں بھی اجاگر ہو جاتی ہیں اور کلام کا حسن اور بھی دوبالا ہو جاتا ہے۔ ہئیت کے اعتبار سے یہ مرثیہ مربع کی صورت میں ہے ؎

جلوہ سیں اُٹھ کے رن کو چلا، تب کہی دولھن
دامن پکڑ کے لاج سوں انجھواں بھرے نین
مت چھوڑ کر سدھارو تم اس حال میں ہمن
تم بن رہے گا ہائے یہ سونا بھون مرا

○

جاتے ہو چھوڑ رن کی طرف مجھ کوں تم رُلا
تئیں شرم کا ہنوز یہ سر سوں گھونگھٹ کھُلا
کرتے نئیں محبّت و جاتے میا بھُلا
اس زندگی سوں آج بھلا ہے مرن مرا

○

قاسم کھڑا تھا روتے نین سُن دولھن کی بات
غمناک اپنا دیکھ کے دامن دولھن کے ہات
تب آہِ دردناک سوں بولا دولھن کے سات
اے بوستانِ راحت و سرو چمن مرا

○

مجھ کو نئیں ہے تیری جدائی یہ اختیار
تیرے فراق ساتھ میں جاتا ہوں اشکبار
میں کیا کروں، سلاح نئیں حکم کردگار
حق نے کیا ہے رن میں مقرر رہن مرا

ہاشم علی کا ایک اور مرثیہ معصوم علی اصغر کی شہادت پر ہے۔ اس میں انھوں نے جناب شہر بانو کی آہ و فغاں کو بیان کیا ہے۔ یہ مرثیہ جذبات سے پُر واقعہ نگاری کا ایک اچھا نمونہ ہے ؎

آج پُرخوں کفن ترا اصغر
آج سوکھا دہن ترا اصغر
لال ہے گل بدن ترا اصغر
حیف یو بال پن ترا اصغر

○

دیکھ اپنا شہید نورالعین
شہربانو انجھواں سے بھرکے نین
روتی چھاتی کوں کوٹ کرتی بین
حیف یو بال پن ترا اصغر

○

کیوں جدا مجہ ستیں کیئے تجہ کوں
پھر میں گودی لیے پھروں کس کوں
کیوں نہ لاگی بلا تری مجہ کوں
حیف یو بال پن ترا اصغر

درگاہ قلی کو شعر و شاعری کا شوق بچپن سے تھا۔ عزاداری ورثے میں ملی تھی۔ آلِ رسولؐ سے والہانہ لگاؤ نے مرثیہ گوئی کی طرف ان کو راغب کیا۔ اس عہد میں دکن اور شمالی ہند کے باہمی ربط و ضبط کی وجہ سے زبان میں سادگی اور سلاست پیدا ہو چکی تھی۔ موضوعات میں وسعت اور گہرائی آچکی تھی۔ ہیئت نے بھی بہت کچھ روپ بدل لیا تھا۔ درگاہ قلی کے کلام میں یہ تمام خوبیاں ہمیں ملتی ہیں۔ وہ خود دلّی میں متعدد بار مقیم رہ چکے تھے۔ ذاتی مشاہدے اور تجربے کی بنا پر انھوں نے اہالیان دلّی کے تاثر کو قبول کیا تھا اور اپنی شاعری خاص کر مرثیوں سے دلّی والوں کو متاثر بھی کیا۔ شمالی ہند کے اردو مرثیے کے ارتقا میں ان کا اہم کردار ہے۔ زبان و بیان کی جو تبدیلی درگاہ قلی کے بیشتر مرثیوں میں نظر آتی ہے وہ شمالی ہند کی دین ہے۔ ان کے مرثیوں میں قدیم دکنی لب و لہجہ اور جدید دہلوی انداز دونوں کا امتزاج ہے۔ دلکش انداز اور بھرپور جذبات میں تر و تازہ عقیدت و محبت کی شمولیت نے ان کے مرثیوں میں اور بھی چار چاند لگا دیئے ہیں۔ عموماً ان کے مرثیے واقعۂ کربلا کے کسی ایک موضوع

تک محدود نہیں رہتے۔ وہ ایک بند میں کسی منظر کو پیش کرتے ہیں تو دوسرا بند کسی اور پہلو کو اجاگر کرتا ہے پھر بھی ربط اور روانی میں فرق نہیں آتا ہے

پیاس میں بیتاب جانِ بو تراب
آٹھ دن میں نہیں ملا اک قطرہ آب
دیکھ عباس علی یہ اضطراب
قصد پانی کا کئے جلد شتاب
مشک بھر کر لے چلے مثلِ سحاب
بے مروت ہائے بھورے کر عتاب
چھوٹے بڑے نہیں کیا ہے بے آنی کر
سارے بالک چلائے پانی پانی کر
خوک سگ سیراب و اولاد بتول
در عطش با صد مصیبت یا رسولؐ

○

وقتِ سختی بادشاہِ انس وجاں
یاد کر بھائی کا وہ غم گیں سخن
تھی مصیبت میں عروسی کیا کٹھن
شربت آنسو اور مقنع تھا کفن
کیا تفاول کیا مہورت کیا شگن
آہ یہ کیسی پڑی غم کی لگن

درگاہ قلی کے مرثیے سلاست، روانی، پختگی اور تخیل کی بلندی کے آئینہ دار ہیں۔ منفرد طرز بیان، موثر لب ولہجہ اور تخاطب کا انوکھا پن ان کے مرثیوں کی نمایاں خوبیاں ہیں مثلاً

فاطمی کہتی سنو یہ دکھ خدا کے واسطے
اور رسول اللہؐ حضرت مصطفےٰؐ کے واسطے
کیا جگر گوشوں کو پالے تھی بلا کے واسطے
ظلم و بیداد و مصیبت اور جفا کے واسطے

ہے ہے آج کربلا کا بیاباں لہو لہو
صحرائے دل فگار کا داماں لہو لہو
سب دشت و کوہ و جنگل و میدان لہو لہو
وہ رزم گاہ شاہ شہیدان لہو لہو

○

ہے ہے گیا محمد عربی جن کے جد کا ناؤں
مکّہ ہے جن کا گاؤں مدینہ ہے جن کی ٹھاؤں
ان اہلِ عصمتوں کو چلایا ہے پاؤں پاؤں
لے لے پھرا ہے شہر بہ شہر ہائے گاؤں گاؤں
نازل ہوئی ہے جن کے اپر آیتِ حجاب

اردو مرثیے کے اس ابتدائی دور کو اگر دکنی مرثیوں کا دور کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ یہ مرثیے اس زمانے میں لکھے گئے جب اردو زبان کے اعتبار سے اپنے ابتدائی مدارج سے گذر رہی تھی اور اس میں بہ تدریج تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ چنانچہ مرثیوں میں اس دور کی زبان کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ آج کے مرثیے دکنی مرثیوں سے بڑے مختلف ہیں کیونکہ زبان اور بیان میں بڑا فرق آچکا ہے یہی وجہ ہے کہ دکنی مرثیے لسانی اعتبار سے غیر مانوس معلوم دیتے ہیں ان میں ثقل کا بھی احساس ہوتا ہے لیکن یہ مرثیے اپنے دور کے لحاظ سے معیار پر پورے اترتے ہیں۔ ان میں لسانی لطافت، فنی پختگی، اسلوب بیان اور روانی کے تمام عنصر افراط سے موجود ہیں۔ حالانکہ ان "مرثیوں کا خاص مقصد مجلس عزا کو رلانا تھا۔ وہ اپنے کلام میں سوز و گداز رنج و غم کے مضامین اس طرح بیان کرتے تھے کہ سوز و گداز کا سماں پیش ہو جاتا تھا۔ دکنی مرثیوں سے ایک اور بات بھی ظاہر ہوتی ہے ان میں جہاں عربی اور فارسی کے الفاظ استعمال کئے گئے ہیں وہاں سنسکرت اور ہندی کے الفاظ بھی مستعمل ہوئے ہیں۔ بعض جگہ ان الفاظ کے استعمال سے کلام میں خاصا زور پیدا ہو گیا ہے۔[۲۵] دکنی مرثیوں کا یہ دو سالہ عہد اردو مرثیہ کی تاریخ میں انتہائی اہم ہے۔ مرثیہ کی ابتدا اور اس کی نشو و نما اسی عہد کی دین ہے اور اسی عہد نے شمالی ہند میں اردو مرثیہ کے لئے راہ ہموار کی ہے۔

حواشی

۱ مرثیہ از آدمؑ تا ایں دم، عظیم امروہوی ('آج کل' نئی دہلی ستمبر ۱۹۸۴ء) ص ۶

۲ میرانیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری۔ ص ۴۴۵

۳ لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ ص ۶۶۹

۴ اردو میں مرثیہ کی تاریخ کا ادبی حیثیت، قاسم شبیر نقوی نصیر آبادی ('شاعر' آگرہ جولائی ۱۹۴۲ء) ص ۶

۵ میرانیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری۔ ص ۴۴۵

۶ موازنۂ انیس و دبیر، علامہ شبلی نعمانی مرتبہ ڈاکٹر فضل امام۔ ص ۲۲

۷ میرانیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری۔ ص ۴۴۹

۸ دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا۔ ص ۱۹

۹ اردو مرثیہ، سفارش حسین رضوی۔ ص ۱۴-۱۵

۱۰ تحقیقی مطالعۂ انیس، ظہیر احمد صدیقی۔ ص ۹

۱۱ انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب۔ ص ۱۰۸

۱۲ ادبی مطالعے، ڈاکٹر راج بہادر گوڑ۔ ص ۱۰۴

۱۳ اردو مرثیے کی روایت، ڈاکٹر مسیح الزماں۔ ص ۱۲

۱۴ " " " " " ص ۲۰

۱۵ اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقاء، ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری۔ ص ۶۹

۱۶ اردو مرثیے کی روایت، ڈاکٹر مسیح الزماں۔ ص ۱۴

۱۷ مراثیِ انیس میں ڈرامائی عناصر، شارب ردولوی۔ ص ۲۲

۱۸ میرانیس بحیثیت رزمیہ شاعر، ڈاکٹر اکبر حیدری ص ۴۵۸

۱۹ اصول انتقاد ادبیات، سید عابد علی عابد۔ ص ۶۴۶

۲۰ مرزا سلامت علی دبیر حیات اور کارنامے، ڈاکٹر مرزا محمد زماں آزردہ۔ ص ۲۰۸

۲۱ مراثیِ انیس میں ڈرامائی عناصر، شارب ردولوی۔ ص ۲۵

۲۲ "یوسف عادل شاہ نے ایران کے بادشاہ اسمٰعیل صفوی کی طرح ذی الحجہ ۹۱۰ھ میں بیجاپور کی مسجد ارک میں خطبہ اثنا عشری پڑھوایا اور شیعت کو سرکاری مذہب قرار دیا۔۔۔۔ علی عادل شاہ شاہی کے زمانے میں عزاداری کو عروج حاصل ہوا۔ خود بادشاہ مجالسِ عزا کے لئے مرثیے کہا کرتا۔" ہسٹری آف بیجاپور، ڈی۔ سی۔ ورما۔ جلد چہارم ص ۵۲-۵۳۔

۲۳ اُردو میں مرثیہ گوئی اور اس کے اثرات، سید احمد اکبر آبادی (ماہنامہ شاعر آگرہ مارچ اپریل ۱۹۷۹ء)۔ ص ۱۲

۲۴ اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقار، ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری۔ ص ۱۷

۲۵ قطب شاہی خاندان کی بنیاد گولکنڈہ میں سلطان قلی قطب شاہ کے ہاتھوں پڑی۔ اس خاندان میں آٹھ بادشاہ ہوئے۔

۱۔ سلطان قلی قطب شاہ ۱۵۰۹ء سے ۱۵۴۳ء تک
۲۔ جمشید قلی قطب شاہ ۱۵۴۳ء سے ۱۵۵۰ء تک
۳۔ سبحان قلی قطب شاہ ۱۵۵۰ء " ۱۵۵۰ء "
۴۔ ابراہیم قلی قطب شاہ ۱۵۵۰ء " ۱۵۸۰ء "
۵۔ محمد قلی قطب شاہ ۱۵۸۰ء " ۱۶۱۲ء "
۶۔ محمد قطب شاہ ۱۶۱۲ء " ۱۶۲۶ء "
۷۔ عبداللہ قطب شاہ ۱۶۲۶ء " ۱۶۷۲ء "
۸۔ ابوالحسن تانا شاہ ۱۶۷۲ء " ۱۶۸۶ء "

جمشید اور سبحان کا زمانہ انتشار میں گزرا۔ تانا شاہ مغلوں کے ہاتھوں گرفتار ہوا۔

۲۶ بیجاپور کے صوبیدار یوسف عادل شاہ نے ۱۴۸۹ء میں بہمنی سلطنت سے ناتا توڑ کر خود مختاری کا اعلان کیا۔ اس خاندان میں نو بادشاہ ہوئے جنھوں نے ۱۶۸۶ء تک حکومت کی۔

۱۔ یوسف عادل شاہ ۱۴۸۹ء سے ۱۵۱۰ء تک
۲۔ اسماعیل عادل شاہ ۱۵۱۰ء سے ۱۵۳۴ء تک
۳۔ ملّو عادل شاہ ۱۵۳۴ء " ۱۵۳۵ء "
۴۔ ابراہیم عادل شاہ اوّل ۱۵۳۵ء " ۱۵۵۸ء "
۵۔ علی عادل شاہ اوّل ۱۵۵۸ء " ۱۵۸۰ء "
۶۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی ۱۵۸۰ء " ۱۶۲۷ء "
۷۔ محمد عادل شاہ ۱۶۲۷ء " ۱۶۵۶ء "
۸۔ علی عادل شاہ ثانی ۱۶۵۶ء " ۱۶۷۲ء "
۹۔ سکندر عادل شاہ ۱۶۷۲ء " ۱۶۸۶ء "

۲۷ تاریخ اقلیم ادب (پہلا حصّہ)، محمد انصار اللہ۔ ص ۱۳۴

۲۸ چند دکنی مرثیہ گو، نصیر الدین ہاشمی (ادبی دنیا، جنوری ۱۹۳۱ء)۔ ص ۳۲

۲۹ اُردو مرثیے کا ارتقار، مسیح الزماں۔ ص ۷۲۔

۳۰ اُردو مرثیے کا ارتقار، مسیح الزماں۔

۳۱ چند دکنی مرثیہ گو، نصیر الدین ہاشمی (ادبی دنیا، فروری ۱۹۳۱ء) ص ۱۰۰

۳۲ " " " " " " " " ص ۱۰۲

دلّی میں اردو مرثیہ

اردو مرثیہ کو عہد وار تقسیم کیا جائے تو اس کے تین دور ہیں جو جغرافیائی اعتبار سے بھی تین مختلف علاقوں پر مشتمل ہیں اور تین مختلف علاقائی مزاجوں کے مظہر ہیں۔ پہلا دور دکنی مرثیوں کا ہے جو پندرہویں صدی عیسوی سے اٹھارہویں صدی عیسوی کی ابتدا تک پھیلا ہوا ہے۔ اردو مرثیہ اسی عہد کی دین ہے۔ مرثیہ کی ابتدائی نشو و نما اور ارتقار کی وہ منزل کہ دیگر اصنافِ شاعری کی صنف میں اس کو بھی جگہ ملی، اسی عہد کا کارنامہ ہے۔ دوسرا دور دلّی مرثیوں کا ہے، جس میں سترہویں صدی کے نصف آخر سے اٹھارہویں صدی کے آخر کا عہد ہے۔ تیسرا دور اہم ترین ہے جو لکھنؤ سے متعلق ہے اور جس کی ابتدار اٹھارہویں صدی کے آخر سے ہوتی ہے لیکن زیرِ نظر مضمون میں دِلّی کے اردو مرثیہ کا جائزہ لینا ہی مقصود ہے جسے مرثیہ کا درمیانی دور کہا جا سکتا ہے اور جو دو اہم ادوار کے درمیان رابطہ کی کڑی ہے۔

دلّی میں اردو مرثیہ کی ابتدار سترہویں صدی کے نصف آخر سے ہوتی ہے جبکہ ملک پر مغل حکمرانی تھی۔ بادشاہ مختارِ کُل ہوتا۔ اس کے بعد امرا کے مرتبے ہوتے۔ بادشاہ علم دوست ہوتا تو دربار بھی علم دوستی کا گہوارہ ہوتا۔ عام طور سے دربار اور امراء علم و فن کے قدردان ہوتے اور اس کی پوری سرپرستی کرتے لیکن ہر عہد کی طرح اُس وقت کی دلّی کا بھی اپنا ایک مزاج تھا جو شاعری کے لئے تو سازگار تھا مگر غزل اور قصیدہ کے لئے مخصوص تھا۔ غزل اور قصیدہ کا فروغ دلّی کی دین ہے اور اُس عہد کے مزاج کی آئینہ دار ہے۔ ان کے علاوہ دیگر اصنافِ سخن میں جو بھی ممتاز تخلیقات ہوئیں انھیں دلّی سے مخصوص نہیں کیا جا سکتا بلکہ ان کو اضافے کے طور پر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ مرثیہ بھی اُن اصنافِ سخن میں سے ایک ہے جو دربار و امراء کی خصوصی توجہ سے محروم رہا۔ اس کے باوجود مرثیہ کی تاریخ میں دلّی کی اپنی ایک اہمیت ہے اور عاشور نامہ (سالِ تصنیف ۱۶۸۸ء) پہلی تصنیف ہے جس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا

کا تفصیلی ذکر کیا ہے کہ کس طرح حضرت حسنؓ کو زہر دیا گیا، حضرت حسینؓ اور اہل بیت پر ظلم ڈھایا گیا۔ بقول پروفیسر مسعود حسین خاں تین ہزار پانچ سو چوالیس اشعار پر مشتمل یہ شمالی ہند کا قدیم ترین شہادت نامہ ہے۔ حضرت حسین کی شہادت کے بعد لوگوں کا جو حال ہوا، اس کا نقشہ روشن علی نے ان الفاظ میں کھینچا ہے ؎

روویں اہلِ بیتیں وہ سر پھوڑ کر　　کہا، یا الٰہی ہوا کیا قہر
یہ زینب پکاری کیا کیا خدا　　حسین بھائی ہم سے کیا کیوں جدا
سکینہ و کلثوم کھاتی پچھاڑ　　وہ کبریٰ نے لیے بال سر کے اکھاڑ

قربان علی، صلاح، ہاشم، خادم اور کلیم کا شمار ابتدائی عہد کے ممتاز مرثیہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین رضوی کی نظر میں صلاح، قربان اور قاسم ان میں نمائندہ حیثیت کے مالک ہیں۔ صلاح کے مرثیوں میں فارسی کے افعال، ضمائر اور تراکیب کی بہتات ہے۔ عروضی مضبوطی کے ساتھ ہی اُن کے مرثیوں کی روش دکنی مرثیوں سے مختلف ہے۔ مضمون میں بھاری پن اور اظہارِ خیال میں جامعیت ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ اُن کے ایک مرثیہ کے چند اشعار مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں ؎

زاری کرو اے مومنان شاہِ جہاں کا کوچ ہے
شور است در کون و مکاں صاحب قرآں کا کوچ ہے
از ماتم آں گل بدن نیلا ہوا ہے یاسمن
نالم چو قمری در چمن، سرو رواں کا کوچ ہے
جب اقربا سارے گئے جب شاہِ دیں مارے گئے
چند اگر اتارے گئے عرش آشیاں کا کوچ ہے
اہلِ حرم را چوں گزر افتاد اس جنگاہ پر
گفتند لے خیر البشر، ہم بے کساں کا کوچ ہے
رو اے صلاحِ مبتلا از بہرِ شاہِ کربلا
امروز با صد ابتلا اس کارواں کا کوچ ہے

قربان علی کے ایک مرثیہ کے چند اشعار مثال کے لئے پیش ہیں ؎

رفتہ سبطِ احمدِ مختار آہ　　یادگارِ حیدرِ کرار آہ

تھا پیاسا بر لبِ آبِ فرات | نورِ چشم سیّدِ ابرار آہ
باشہِ دیں از رہِ بغض و نفاق | شامی و کوفی کیے پیکار آہ
کربلا موں قرۃ العینِ رسول | کشتہ شد از کافرِ خونخوار آہ
ہست زیں اندوہ روحِ فاطمہ | روز و شب با دیدۂ خوں بار آہ

قاسم کے ایک مرثیہ کے بھی چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

اے موناں ماتم کرو آیا محرّم در جہاں
اے دوستاں با غم رہو آیا محرّم در جہاں
خونِ جگر از دیدہ ہا جاری کرو سیلا بہا
بہرِ امام رہ نما آیا محرّم در جہاں
روح الامین و قدسیاں ماتم کریں در آسماں
حوران و غلماں ہیں تپاں آیا محرّم در جہاں
دنیا ہوا زیر و زبر ہر روز ہوتا ہے تبر
بیتاب ہے جان و جگر آیا محرّم در جہاں
فرزند شاہِ موناں تنہا لڑا با کافراں
لعنت کرو بر کوفیاں آیا محرّم در جہاں

اٹھارہویں صدی کی ابتدا میں اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد معاشرہ میں تیزی سے تبدیلیاں رونما ہوئیں —— یہ تبدیلیاں قومی انحطاط کی مظہر تھیں لیکن شعر و سخن کے لئے سازگار تھیں۔ دکن مغل حکومت کے زیرِ نگیں آچکا تھا اور اس کو صوبائی حیثیت دی جا چکی تھی۔ وسیع تر علاقے کا باہمی ربط و ضبط دلّی کے لب و لہجہ کو متاثر کر رہا تھا۔ ولی کی دلّی میں آمد اور پھر اُن کے شعری مشاغل نے بھی اہلِ دلّی کو ایک نئے آہنگ سے روشناس کرایا۔ فارسی زبان کی جگہ اُردو زبان کے چرچے شروع ہوئے۔ شعر و شاعری کے فروغ کے ساتھ ہی مرثیہ کو بھی پنپنے کا موقع ملا۔ شاہ مبارک آبرو، خواجہ برہان الدین عاصمی اور مصطفےٰ خاں یک رنگ وغیرہ نے زبان میں سلاست، سادگی اور روانی کو ملحوظ رکھتے ہوئے اُردو مرثیے کہے۔ یک رنگ کو اپنے معاصرین پر فوقیت حاصل ہے۔ ان کے مرثیوں میں وہ تمام حسن اور نزاکت موجود ہے جو ابتدائی ادبی کارناموں میں مثالی حیثیت رکھتے ہیں۔ چند اشعار پیشِ خدمت ہیں ؎

زخمی برنگ گُل ہیں شہیدانِ کربلا
گلزار کی نمط ہے بیابانِ کربلا
کھانے چلا ہے زخمِ ستم ظالموں کے ہاتھ
دھو ہاتھ زندگی سیتے مہمانِ کربلا
اندھیر ہے جہان میں کہ اب شامیوں کے ہاتھ
ہے سر بریدہ شمعِ شبستانِ کربلا

۱۷۳۲ء میں فضل علی فضلیؔ نے فارسی کی مشہور کتاب "روضۃ الشہدار" کو "کربل کتھا" کے نام سے آسان اُردو میں پیش کرکے مرثیہ کی تاریخ میں ایک عہد ساز اضافہ کیا۔ "کربل کتھا" میں کچھ قطع و بُرید کے ساتھ فضلیؔ نے اپنے مرثیے بھی شامل کئے۔ ایک تعداد خصوصاً عورتوں کی فارسی سے ناواقفیت کی بنا پر "روضۃ الشہدار" کو سمجھنے سے قاصر تھی۔ کربل کتھا کو لکھے جانے کا مقصد یہی تھا کہ ہر خاص و عام اس سے استفادہ کر سکے۔

فضلیؔ کے مرثیے اپنے عہد کے اعتبار سے فنّی بصیرت کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ حضرت علی اکبر کے جنگ پر جانے کے بعد ماں کے جس تاثر اور فطری تڑپ کو فضلیؔ نے نظم کیا ہے اس کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے ؎

آنکھوں سے آنسو چلے جاتے تھے زار   پھرتی تھی خیموں میں روتی بے قرار
جھانکتی تھی دروازے پر جا بار بار   کہتی تھی اس در پہ بھی کوئی دربان ہے

○

اے مبارک در اگر تجھ میں سے پھیر   جیوتا آوے مرا اکبر سا شیر
تجھ کو دوں صندل کے چھاپے ہو دلیر   دِل مرا یہ آرزو خواہاں ہے

○

جو مجھ اکبر کی خبر لاوے شتاب   یعنی کوفیوں پر ہوا وہ فتح یاب
اس کو دو زر زیور اپنا بے حساب   منہ بھروں شیرینی سے ارمان ہے

○

فضلیؔ کے بیشتر اشعار جذبات نگاری کے ترجمان ہیں۔ درد اور رقّت سے پُر اشعار انسان کو غم و اندوہ کی اتھاہ گہرائیوں میں پہنچا دیتے ہیں۔ جب حضرت علی اکبر شہید ہو جاتے ہیں اور امام حسینؓ اُن کا لاشہ مقتل سے اٹھا کر خیمہ میں لاتے ہیں اس وقت ماں کے جذبات اور آہ و زاری

کو فضلی نے جن الفاظ میں نظم کیا ہے وہ بیحد درد انگیز، رقت آمیز اور فطری ہیں ؎

اے لوگو! یہ اک پل میں بسا گھر مرا اجڑا
یہ کیسی پھری موت کہ اب رانی دوبائی
لاشے کے کنے بیٹھ کہا اے مرے نوشہ
تو مر گیا اور میرے تئیں موت نہ آئی

واقعہ نگاری میں بھی فضلی کو کمال حاصل ہے۔ جس وقت امام حسینؑ پیاسے شیر خوار علی اصغرؑ کو گود میں لے کر خیمہ کے باہر آتے ہیں اور بچہ کے لئے پانی کا سوال کرتے ہیں اس صورت حال کو فضلی نے الفاظ کا جو جامہ پہنایا ہے وہ واقعہ نگاری کی ایک اعلیٰ مثال ہے ؎

ماں اس کی کئی دنوں سے از بس کہ فاقہ کش ہے
سوکھا ہے دودھ اس کا بن دودھ اب یہ غش ہے
کچھ نہیں مرض اب اس کوں جو کچھ ہے سو عطش ہے
اس منہ چوانا پانی اب حج اکبری ہے
پیاسوں پہ منہ پیاسا اب کھول رہ گیا ہے
گردن ڈھلا دیا ہے دیدے بھرا دیا ہے
مرتا ہے کوئی دم میں دم اک رمق رہا ہے
جیو دان دوگے اس کوں یہ رحم گستری ہے

محمد شاہ کے تخت نشیں ہونے سے شعر و سخن کی محفلوں کو بڑی تقویت ملی۔ وہ خود بھی ایک اچھا شاعر تھا اور اس طرح کی محفلوں کے لئے وہ ذاتی دلچسپی بھی رکھتا تھا۔ اس کی سرپرستی میں شعر و شاعری کو کافی فروغ حاصل ہوا اور مرثیہ کے لئے مزید کچھ راہ ہموار ہوئی۔ میر عبداللہ مسکینؔ، علی قلی ندیمؔ، میر ضاحکؔ اور محبؔ جیسے کہنہ مشق شاعروں نے اس جانب توجہ دی۔ خاص طور سے مسکینؔ اور محبؔ نے اردو مرثیہ کو فنی اعتبار سے خاصا سنوارا۔ مسکینؔ کو اس عہد کا سب سے نمایاں مرثیہ گو شاعر کہا جاتا ہے۔ ان کے مرثیوں کی خوبی انداز بیان کی ندرت، واقعات کا تسلسل اور زبان کی سادگی و روانی ہے۔ آلِ رسولؐ پر ڈھائے جانے والے مصائب کا ذکر جس انداز میں انہوں نے کیا ہے وہ اُن کی فنی مہارت کا نتیجہ ہے ؎

یا نبی جیسی تمہیں نبیوں میں سرداری ہے   سب کے خلعت سوں تمہارا سرو پا بھاری ہے

ویسی ہی آل تمہاری کو دل آزاری ہے   سب سوں زیادہ انہیں پہ بیتی جفا کاری ہے

○

فاطمہؓ ہے تو بچاری کا وہ گھر لوٹتا ہے   اولاً ظلم کا تارا اُسی پر ٹوٹتا ہے

کہتی ہے مرا نصیبا تو عجب پھوٹتا ہے   باپ کے مرتے سوا مجھ پہ جفا کاری ہے

حضرت علی اصغر کی شہادت کا بیان خون کے آنسو رلاتا ہے اور بے اختیار آہ و بکا کے لئے مجبور کرتا ہے ؎

روتے ہوئے اصغر کو لیا گود میں سرورؓ   مرتا ہوا اس قوم کو دکھلایا لے جاکر

پانی تو کہاں ملتا تھا غیر از دم خنجر   اک تیر جو مارا بچے پیاسے کے گلے پر

گردن سوں چلی دونوں طرف خون کی نالی

اس واسطے جو موانہ جاتے اسے اما   ہات اپنے سے اصغر کا لہو پونچھتا بابا

بیٹھ اس کی تھپکتا ہوا اور دیتا دلاسا   بچے کی طرف مصلحتاً سر کو ہلاتا

گھر لے چلا لیکن نہ چھپی لعل کی لالی

اماں کے کلیجے کے اوپر برچھی سی چل گئی   جیوں گود دیا بچے کی گردن وہیں ڈھل گئی

دیکھا کہ بچہ مر گیا جان اس کی نکل گئی   یکبار جگر پھٹ گیا اور آتما جل گئی

جب تک ہو سکا سر کے اوپر خاک اڑالی

محب کا نام دکنی مرثیہ کی تاریخ میں خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ مسکینؔ کے ہم عصر تھے گو کہ عمر میں اُن سے چھوٹے تھے۔ شعر و شاعری کا شوق انہیں بچپن سے تھا۔ آلِ رسولؐ سے والہانہ عقیدت نے ان کے شعری رجحان کو مرثیہ کی جانب مرکوز کر دیا۔ جدت پسندی ان کی فطرت تھی۔ زندگی کا بیشتر حصہ انہوں نے نت نئے تجربات میں صرف کیا۔ موضوعات اور خیالات کے اعتبار سے اُردو مرثیہ کو وسعت دی۔ مرثیہ نگاری کے مروجہ انداز کے علاوہ بھی انھوں نے بے شمار مرثیے لکھے۔ نئے الفاظ و تراکیب سے اُردو مرثیہ کو مزین کیا ؎

موت نے کی عرض سرور دو الجناح تیار ہے   سر کٹانے اب چلو رن میں تمہاری باری ہے

تب کہا شہ نے سکینہ سو ئی یا ہشیار ہے   لاؤ مل لے سکو اب ہے جدائی کی گھڑی

ملتا ہے یہ آخری کر لے مجھ سے بین

کل روئے گی لاڈلی کر کے ہائے حسین

حضرت قاسم کی شہادت اور اس سانحہ سے متعلق واقعات کو جس طرح محب نے مختلف پہلوؤں کو ابھار کر درد انگیز انداز میں نظم کیا ہے اس کی مثالیں دکنی مرثیوں میں تو ملتی ہیں لیکن دکنی میں محب سے پہلے اتنے

بہتر انداز میں کوئی دوسرا شاعر پیش نہیں کر سکا۔ محب نے اس واقعہ کو اپنے عہد کی مروجہ مقامی رسموں کے سہارے بڑے حسن و خوبی کے ساتھ قلم بند کیا ہے ؎

نوبت بجی ماتم کی یہ کیوں سہرا کھلا ہے ۔۔۔ غمگین ہو بڑھا بیاہ بنے یہ کس کا بنا ہے
دولہن کے چلا گھر کو یا اب گور چلا ہے ۔۔۔ یہ کیسا ہے دولہا کہ کفن سر پہ بندھا ہے
موت مشاطہ ساتھ ہے لینے والی جان
قاسم اب دن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

جاتے ہیں چلے سر پہ اڑاتے ہوئے ماٹی ۔۔۔ دیکھو یہ عجب شادی ہے جو سارے براتی
کہتی ہے بنا مرنے کو سرگشت پڑھا ہے ۔۔۔ اور ساس بنے کی ہے کھڑی پیٹتی چھاتی
ہوتا گھر میں بیاہ کے غم ہائے رسوم
اس دولہے کے کام میں ماتم کی ہے دھوم

تھا وقت دھنگاتے وہیں موت پکاری ۔۔۔ جب قاسم نوشہ کی گئی رن پہ سواری
جی لینے ترا شام کا لشکر یہ کھڑا ہے ۔۔۔ ہے ابنِ حسن آج ترے مرنے کی باری
لہو کے منہدی ہاتھ کو لگاؤ دولھے آج
اس جنگل میں سور ہو کفن کو ہو محتاج

اٹھارہویں صدی کے نصف آخر کا عہد مرثیوں کے لحاظ سے خاصا اہم ہے۔ ویسے بھی یہ دور اردو شاعری کا عہد زریں کہلاتا ہے۔ اس دور کے ممتاز شعراء میر و سودا نے اردو شاعری کی تاریخ میں اپنے قصیدوں، غزلوں اور مثنویوں کی بدولت جو لازوال شہرت حاصل کی ہے وہ کسی تشریح یا تعارف کی محتاج نہیں ہے۔ لیکن مرثیہ گوئی کے میدان میں بھی انہوں نے اپنے کو نمایاں رکھا اور اپنی صلاحیتوں سے اس صنفِ سخن کو فنی بلندی عطا کی۔ لیکن دلی کی سرزمین میں نہیں بلکہ اپنی عمر کے آخری حصے میں لکھنؤ پہنچ کر انھوں نے یہ کارہائے نمایاں انجام دیئے۔ ان دونوں شعراء کی ذہنی نشوونما اور تربیت دلی کی مرہون منت ہے۔ مرثیوں کا انداز بیان اور لب و لہجہ وہی ہے جو دلی کے مرثیوں سے مخصوص ہے اس بنا پر ان کا شمار دلی کے مرثیہ نگاروں میں کرنا زیادہ مناسب ہے۔

میر و سودا کے عہد تک مرثیہ اپنی طویل عمری کے باوجود کوئی فنی اہمیت حاصل نہ کر سکا۔ عزاداری کے سبب اس کی قدر و منزلت تھی۔ سودا پہلے بڑے شاعر ہیں جنہوں نے فنِ مرثیہ گوئی کی جانب خصوصی توجہ دی۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے مطابق سودا نے بہتر[۷۲] مرثیے اور بارہ[۱۲] سلام لکھے ہیں۔

غالباً یہ تعداد بارہ۱۲ امام اور بہتر۷۲ شہدائے کربلا کی رعایت سے ہے۔ مرثیوں کی یہ کثیر تعداد اس بات کی دلیل ہے کہ سودا کو آلِ رسولؐ سے بے پناہ عقیدت اور صنف مرثیہ گوئی سے خصوصی لگاؤ تھا۔ انہوں نے اپنے مرثیوں میں ہیئت اور موضوع دونوں میں امتزاج پیدا کیا اور نئی بندشیں و تراکیب استعمال کیں۔ سانحات کے مختلف پہلوؤں کو نئے روپ میں جذباتی تاثر کے ساتھ پیش کیا اور اُردو مرثیہ نگاری کو نئے تجربے سے روشناس کرایا۔ سودا نے نہ صرف اُردو مرثیہ کی ساخت کو سنوارا بلکہ اس کے ادبی لہجے میں بھی نکھار پیدا کیا۔ ان کے مرثیوں کی ایک بڑی خوبی ان کے اندازِ بیان میں چھپی ہے جو روزمرّہ کی زبان سے عبارت ہے ؎

کہا اساڑھ نے یوں چیت کے مہینے سے — تپش یہ پوچھ نبی کے سرورِ سینے سے
کیا ہے بادیہ پیما فلک نے کینے سے — جسے نکال کے اس دُھوپ میں مدینے سے

دیکھ کر صبح کو میں مضطرب الحال نسیم — پوچھا کیوں ڈھونڈتی ہے آج تو یہ ہفت اقلیم
تونے مسلم کے سنے ہو ویں گے دو تھے جو یتیم — ایک کا نام محمد تھا، دوم ابراہیم!

سودا کے یہاں موضوع کے اعتبار سے حضرت قاسم کی شادی زیادہ توجہ کا مرکز بنی ہے اور شادی کے احوال کو انہوں نے ہندوستانی رسم و رواج کے لباس میں منظوم کیا ہے ؎

کیا کروں شادیٔ قاسم کا میں احوال رقم — واسطے دیکھنے کے آرسی مصحف جس دم
بیاہ کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم — گائے تقدیر و قضا نے یہ بدھاوے باہم
قاسما مرگ جوانانہ مبارک باشد — جلوۂ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

آرائش اب اس بیاہ کی میں کیا کروں اظہار — کس طرح تھی وہ بچشم خلائق میں نمودار
ہر زخمی کی واں گھات تھی اک تختہ گل زار — ہر لوتھ پہ یہ چادر تھی گویا رشکِ چمن کا

جلوے کی رات اوروں کے گھر میں ہنس ہنس دلہن سنواریں ہیں
ناک سے نتھ، ماتھے سے بینا، یاں رو رو کے اتاریں ہیں
دُولہا کے مکھ اوپر دیکھو آج بھی لہو کی دھاریں ہیں
جوں ہم کھنی کر چاک گریباں خلعت بر میں پہنائی ہے

اس ضمن میں یوں تو سارے ہی واقعات بڑے دردناک ہیں مگر معصوم علی اصغر کی شہادت انتہائی المناک ہے۔ اس سانحہ کے بعد ماں کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی کیفیات کو سودا نے بڑے موثر اور جذباتی انداز میں پیش کیا ہے ؎

بانہہ سرہانے شام سے اس کے رکھتی تھی میں صبح تلک
اس خطرے سے شاید گردن تکیے پر سے جائے ڈھلک
یوں نہ ہوا سوتے میں اس کے جیری پلک سے لاگے پلک
ہے ہے دردا دائے دریغاں سو بچا یوں مر گئے لو
یاد آوے گا کرتا اس کا جب کچھ بیٹھ کے سیوں گی
خاطر میں لا پیاس میں اس کی گھونٹ لہو کے پیوں گی
جلتی رہوں گی غم سے نس دن اب تک میں جیوں گی
ہے ہے دردا دائے دریغاں داغ جگر پر دھر گئے لو

اُس عہد کے مرثیہ نگاروں میں سودا کے بعد میر کا شمار ہوتا ہے۔ میر یوں تو غزل کے میدان میں اپنا کوئی ثانی نہیں رکھتے لیکن فنِ مرثیہ گوئی میں غالباً وہ اپنی توجہ مرکوز نہیں کر سکے اُن کے مرثیوں میں وہ تاثیر بھی نہیں جو ان کی غزلوں میں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذات کے غم کو کائنات کا غم تو دے سکے مگر کائناتی غم کو ذاتی غم نہ بنا سکے۔ ان کے کلیات میں چونتیس[۳۴] مرثیے اور پانچ[۵] سلام ملتے ہیں۔ ہیئت اور موضوع کا تنوع ان کے مرثیوں میں بھی خاصا ہے۔ کربلا کے کئی مناظر کو انہوں نے بار بار نظم کیا ہے اور ہر بار ایک نئے انداز سے پیش کیا ہے۔ میر نے اپنے مرثیوں میں امام حسینؑ کی شہادت اور حضرت قاسم کی شادی کا ذکر وضاحت کے ساتھ کیا ہے ؎

سنو یہ قصہ جانکاہِ کربلائے حسینؑ	رکھو ادھر کو بھی ٹک گوش از برائے حسینؑ
جہاں سے واسطے امت کے جی سے جائے حسینؑ	ہزار حیف کہ امت نہ ہو فدائے حسینؑ

○

فلک تو نے عجب چوپڑ بچھائی	سمجھ میں چال تیری کچھ نہ آئی
امامِ دین نے جاں بازی لگائی	موا لیکن نہ اپنے جی کو ہارا

○

کہا ایک نے برگزیدہ ہے یہ — محمدؐ کا نور دو دیدہ ہے یہ
ہوا کیا جو آفت رسیدہ ہے یہ — علیؑ کا ہے یہ فرزند خود ہے امام

○

نہیں بھائی بھتیجوں کا ٹھکانا — میسر سب کو آیا جی سے جانا
کسو کا تن ہے تیروں کا نشانا — کسو کا سر ہوا ہے چار پارا

○

ایک کہے تھی نوشہ قاسم کیا بیاہ رچایا تھا
کیا ساعت تھی نحس وہ جس میں بیاہنے کو تو آیا تھا
لگ گئی چپ ایکی ایکا اتنی ہی کیا لایا تھا
منہ بولے ہے اب تک تیرے ہاتھ کی مہندی لگائی ہوئی

میرؔ و سوداؔ کے بعد میر حسنؔ، قائمؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ، افسوسؔ اور حیدریؔ کے نام آتے ہیں جنہوں نے فن مرثیہ گوئی کی روایات کو برقرار تو رکھا لیکن اس میں کوئی فنی اضافے نہیں کئے۔ ان ممتاز شعراء کے ذکر کے ساتھ ہی دلّی کے مرثیہ نگاروں کا دور تمام ہوا۔ اس دور کا اختتام دلّی کی ادبی فضا کا مرثیہ ہے۔ وہاں کی بزم آرائیاں رو بہ زوال ہوتی گئیں اور لکھنؤ مرکز شعر و سخن بنتا گیا۔ جہاں مرثیہ کو شاہی سرپرستی میں خصوصی توجہ ملی۔ اس طرح لکھنوی مرثیہ نگاری کا وہ دور شروع ہوا جس نے فنِ مرثیہ گوئی کو معراج کمال پہ پہنچایا اور مذکورہ دو ادوار کے مقابلہ میں بہترین دور کہلائے جانے کا مستحق ہوا۔ دلّی عہد کا تقابل نہ تو دکنی دور سے کیا جانا مناسب ہے اور نہ لکھنوی عہد سے۔ دلّی نے مرثیے دکن کی تقلید میں کہے لیکن انہوں نے مرثیہ کو نہ تو ویسا مرتبہ دیا اور نہ اُن مرثیوں سے استفادہ کیا، بلکہ مرثیہ نگاری میں اپنے ہی طرز و مزاج کو مقدم رکھا۔ اس طرح دہلوی دور نے فن مرثیہ گوئی کو زندہ تو رکھا لیکن اسے زندگی کا فن نہیں بخشا۔

قصیدہ

تعریف اور عناصر ترکیبی

'قصیدہ' عربی لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں 'دل دار گودا'۔ یہ وہ مسلسل نظم ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ وہم ردیف ہوتے ہیں۔ صنفِ قصیدہ میں ردیف کی پابندی ضروری نہیں ہے لیکن قافیہ کا اہتمام لازمی قرار دیا گیا ہے۔ لغوی معنی کے اعتبار سے قصیدہ کی وجہ تسمیہ یہ بتائی گئی ہے کہ شاعر اس میں شعوری طور پر مضمون کی طرف رجوع کرتا ہے، اس لیے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔

عربی شعر و ادب میں قصیدہ کا اپنا ایک مخصوص مزاج اور منفرد انداز تھا۔ شعرا اس صنفِ شاعری میں روزمرّہ کے حالات، حسن و عشق کی واردات، جنگ و جدل کی حکایات اور قبائلی فضیلت کے مضامین فطری اور حقیقی انداز میں پیش کرتے۔ شخصی مدح یا ہجو کا عام رواج نہ تھا اور اگر ایسے قصائد لکھے بھی جاتے تو اس میں صلہ و انعام کو دخل نہیں ہوتا۔ قصیدوں کا بڑا مرکز 'عکاظ' کی تقریبات ہوا کرتیں جہاں ملک بھر کے شعراء جمع ہوتے اور بڑے جوش و خروش کے ساتھ اپنا کلام سناتے۔ نمائندہ قصیدہ کو یہ شرف عطا کیا جاتا کہ اسے آبِ زر سے لکھ کر خانۂ کعبہ کے دروازے پر آویزاں کر دیا جاتا۔ دورِ جہالت میں اس طرح کے سات قصائد ملتے ہیں جو سبعہ معلقات کے نام سے مشہور ہیں۔ ان قصائد کے شعراء کے نام اس طرح ہیں :-

۱۔ امراؤ القیس ۵۰۰ - ۵۴۰ء
۲۔ زہیر بن ابی سلمیٰ متوفی ۶۱۵ء یا ۶۲۲ء۔ بعثت نبوی سے ایک سال قبل
۳۔ عمرو بن کلثوم 〃 ۵۶۰ء۔ ۵۲ ھ قبل ہوئے۔
۴۔ طرفہ ابن عبد البکری 〃 ۵۵۰ء یا ۵۵۲ء ۷۰ ھ قبل ہوئے۔
۵۔ عنترہ بن شدّاد العبسی 〃 ۶۱۵ء
۶۔ لبید بن ربیعہ العامری 〃 ۶۶۱ء
۷۔ حارث بن حِلزہ الیشکری۔ 〃 ۵۲ ھ قبل ہوئے ۵۴۰ء یا ۵۶۰ء

عربی قصیدوں کا آغاز عام طور سے بھولی بسری کہانیوں سے ہوتا جن میں ماضی کا کوئی دلچسپ

واقعہ پیش کیا جاتا۔ شاعر کے ذہن میں واقعہ اس وقت تحت الشعور سے شعور کی طرف منتقل ہوتا جب دوران سفر اس کا گزر کسی ایسے کھنڈر، ریگزار یا نخلستان سے ہوتا جہاں محبوبہ کی فرودگاہ ہوتی، وہاں رُک کر دو گھڑی وہ اس کی یاد میں آنسو بہاتا اور پھر خیال و خواب کی دنیا میں کھو کر معشوقہ کا سراپا، حسن و عشق کی چھیڑ چھاڑ اور ہجر کے مصائب بیان کرتا۔ اپنی جفاکشی اور بہادری کے گیت گاتا، گھوڑے کی رفاقت اور تیز رفتاری کا ذکر کرتا۔ صبح و شام اور کوہ و دشت کے مناظر پیش کرتا لیکن رفتہ رفتہ قبائلی فضیلت کو برقرار رکھنے اور انتقامانہ جبلت کو اجاگر کرنے کے لئے شعرا نے ایسے قصائد پر طبع آزمائی شروع کی جو عربی مزاج کے برعکس تھا۔ زہیر، نابغہ ذبیانی اور اعشیٰ دورِ جہالت کے ممتاز قصیدہ گو شاعر ہیں، جنھوں نے مدحیہ اور ہجویہ قصائد میں غیر فطری واقعات کو بڑے منظم طریقے سے پیش کیا۔

ظہورِ اسلام کے بعد مدح سرائی اور ہجو گوئی کی سخت مخالفت کی گئی۔ مذہبی اعتبار سے شاعری کو ہی پسندیدہ نگاہ سے نہیں دیکھا گیا جس سے کچھ عرصے تک عربی شاعری پر بُرے دن گزرے اور ایک طرح سے اس کا فروغ رُک گیا۔ مگر پیغمبر اسلام (صلی اللہ علیہ وسلم) کی شان میں اس وقت بھی قصائد کہے گئے لیکن ان کا انداز مختلف تھا۔ عہدِ بنو امیہ میں مذہبی رنگ کچھ پھیکا پڑا تو شاعری کو دوبارہ زندگی نصیب ہوئی لیکن مزاج وہی عربی رہا۔ عربوں کی اپنی فطرت اور غیور طبیعت شاعری پر غالب رہی۔ عباسی عہد ایک انقلاب لے کر آیا۔ عربی مزاج جاتا رہا۔ بین الاقوامی لباس میں ایرانیت نے فروغ حاصل کیا۔ عربی شاعری پر بھی ایرانی مزاج کا غلبہ ہوا تو قصیدہ کیوں کر محفوظ رہ سکتا تھا۔

اہل ایران نے عربی شاعری سے استفادہ کرتے ہوئے صنفِ قصیدہ کو اپنایا مگر اس کی بنیاد مدح و ستائش پر رکھی۔ شکوہِ مضمون، اصطلاحاتِ علمی اور قدرتِ کلام پر زور دیا۔ ہر صاحبِ اقتدار شخص کی شجاعت، عدالت، فیاضی اور بندہ پروری کی تعریف کی، اس بات سے قطع نظر کہ یہ اوصاف ممدوح کی ذات میں موجود بھی ہیں کہ نہیں۔ اس طرح قصیدہ نہ صرف حقائق سے دور ہوا بلکہ سلاطین و امرا سے مخصوص ہو کر رہ گیا اور کسبِ معاش کا ایک ذریعہ بنا۔

اردو قصیدہ نے فارسی قصیدہ کی کوکھ سے جنم لیا۔ اس کے موضوعات تقریباً وہی ہوئے جو فارسی قصائد کے تھے، چوں کہ فارسی قصائد پُر رعب اور پُر جلال شخصیتوں سے وابستہ ہو کر کسبِ معاش کا ذریعہ بن چکے تھے اس لیے اردو شعرا نے بھی اسے اپنی معاشی حالت بہتر بنانے کا وسیلہ بنایا۔ لہٰذا

جب تک دربار اور ان کا کرّوفر برقرار رہا، قصیدہ پروان چڑھتا رہا۔

ہمارے ادب میں قصیدہ کا مفہوم مدح اور ہجو کے ساتھ وابستہ ہے جس میں شاعر بندھے ٹکے اصول کے تحت واقعات کو بیان کرتا ہے۔ زیادہ تر موضوعات کسی کی تعریف یا پھر برائی پر مشتمل ہوتے ہیں، لیکن دوسرے موضوعات بھی قلم بند کیے گئے ہیں۔ جیسے موسم بہار کی کیفیت کا ذکر، اخلاق وحکمت کی باتیں، زمانے کے انقلابات اور فطرت کی مصوری وغیرہ کو بھی بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ میر کیفیتِ بہار کا ذکر اس طرح کرتے ہیں ؎

جوشِ گل یہ ہے جہاں تک کرے ہے کام نظر
لالہ و نرگس و گل سے ہیں بھرے دشت و جبل

ذوقؔ بہادر شاہ ظفر کی مدح کے قصیدہ میں موسم برسات کا ذکر کرتے ہیں ؎

ساون میں دیا پھر مہِ شوّال دکھائی
برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی

حضرت ابوبکر رضی اللہ عنہ کی منقبت کے قصیدے میں زمانے کی ابتری اور معاشرتی حالات کی تصویر کشی کرتے ہوئے مومنؔ کہتے ہیں ؎

کوئی اس دور میں جیے کیوں کر | ملک الموت ہے ہر ایک بشر
نہ امیروں کو پاسِ بندیٔ عدل | نہ رعایا مطیع و فرماں بر

ذوقؔ اخلاق اور حکمت کی باتوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں ؎

نظرِ خلق سے چھپ سکتے نہیں اہلِ صفا | تہِ دریا سے چمک کر نکل آیا گوہر
پاک دنیا سے ہیں دنیا میں گو پاک سرشت | غرق ہے آب میں پر تر نہیں اصلاً گوہر
جوہرِ خوب کو درکار ہے آرائشِ خوب | خوب تو آپ کی خوبی سے ٹھہرا گوہر

سوداؔ محبوب کے ظلم وستم کو یوں بیان کرتے ہیں ؎

مال و زر تھا سو دیا، عشق میں تیرے برباد
نقدِ جاں پر نہیں راضی جو کروں اس کو نیاز

قصیدے میں اشعار کی تعداد کے سلسلے میں مختلف روایات ہیں، ناقدین نے کم سے کم تعداد سات بتائی ہے۔ مولوی قبول محمد نے ہفت قلزم میں قصیدے کے اشعار کی تعداد بارہ[۱۲] متعین کی ہے۔ غیاث الدین نے غیاث اللغات میں پندرہ[۱۵]، امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں اکیس[۲۱]

اور رام بابو سکسینہ نے ہسٹری آف اُردو لٹریچر میں پچیس[۲۵] لکھی ہے۔ قصیدے میں زیادہ سے زیادہ اشعار کتنے ہوں اس کی کوئی قید نہیں ہے۔ ضیاء احمد بدایونی کے مطابق قصیدے میں ننانوے اشعار تک ہونے چاہئیں، لیکن اس سے زیادہ اشعار کے بھی قصائد لکھے گئے ہیں۔ مثلاً قدر بلگرامی کا قصیدہ 'آئینۂ محبوب' دو سو تیئس[۲۲۳] اشعار کا اور عبدالرحمٰن شاطر مدراسی کا قصیدہ 'اعجازِ عشق' تیرہ سو چھیانوے[۱۲۹۶] اشعار کا ہے۔

قصیدے کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے، عموماً قصیدے میں ایک ہی مطلع ہوتا ہے، لیکن کچھ اشعار کے بعد درمیان میں بھی مطلعے کہے جاتے ہیں، طویل قصیدوں میں مطلعوں کی تعداد پانچ تک پہنچ جاتی ہے دو مطلعوں کے قصیدوں کو ذو مطلعین اور دو سے زائد مطلعوں کے قصائد کو ذوالمطالع کہتے ہیں۔

مضامین کے اعتبار سے قصیدے کی چار قسمیں مقبول رہی ہیں۔ اوّل مدحیہ قصائد، دوم ہجویہ قصائد، سوئم وعظیہ قصائد اور چہارم بیانیہ قصائد۔

مدحیہ قصائد بزرگانِ دین، باوقار شخصیتوں اور صاحبِ اقتدار لوگوں سے وابستگی کی بنا پر کہے جاتے ہیں، ان میں ممدحین کی مصروفیات اور کمالات کا ذکر ہوتا ہے، کبھی کبھار متعلقین کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ رنگین، ٹیپو سلطانؒ کی شان میں یہ مدحیہ اشعار کہتے ہیں ؎

کیوں نہ شاہانِ جہاں سے ہوئے تجھ کو برتری
ہے جبیں سے آشکارا تیرے شانِ حیدری
اک دن آیا تھا گستاخانہ تیرے سامنے
اب تلک اندامِ پر خورشید کے ہے تھرتھری

ہجویہ قصائد میں اپنے ہم عصر رقیب یا پھر جس کی بُرائی کرنا مقصود ہو اس کی شخصیت اور عادات و اطوار پر تیر و نشتر کی بارش کی جاتی ہے۔ انداز تیکھا اور تضحیک سے بھرپور ہوتا ہے لیکن شاعر کو اس کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ کلام میں ابتذال پیدا نہ ہونے پائے۔ ابتذال اور عامیانہ پن سے بچنے کے لیے ذو معنی الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر سودا تضحیک روزگار میں گھوڑے کی لاغری کو بیان کرتے ہیں ؎

ہے اس قدر ضعیف کہ اڑجائے باد سے
میخیں گر اس کے تھان کی ہوویں نہ استوار

مذکورہ قصیدے میں وہ گھوڑے کی عمر اس انداز میں بتاتے ہیں ؎

ہے پیر اس قدر کہ جو بتلائے اس کا سن — پہلے وہ ریگ بیاباں کرے شمار
لیکن تجھے زردے تو ازبسکہ یاد ہے — شیطاں اسی پہ نکلا تھا جنت سے ہو سوار

وعظیہ قصیدوں میں پند و نصیحت کے مضامین نظم کیے جاتے ہیں۔ حکایات اور روایات کے سہارے نیکی، پاکیزگی اور ایمانداری کی تلقین کی جاتی ہے۔ برائیوں سے پرہیز کی ہدایت ہوتی ہے اور اچھائیوں کی طرف راغب کیا جاتا ہے۔ سودا کا ایک نعتیہ قصیدہ اس مطلع سے شروع ہوتا ہے ؎

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنارِ تسبیح سلیمانی

تشبیب کے حصے میں وہ اس طرح مختلف انداز سے نصیحت کرتے ہیں ؎

ہنر پیدا کر اوّل ترک کیجو تب لباس اپنا
نہ ہو جوں تیغ بے جوہر و گر نہ ننگِ عریانی

○

اکیلا ہو کے رہ دنیا میں گر چاہے بہت جینا
ہوئی ہے فیض تنہائی سے عمرِ خضر طولانی

○

برنگ کوہ رہ خاموش حرف ناسزا سن کر
کہ تا بد گو صدائے غیب سے کھینچے پشیمانی

بیانیہ قصائد میں مختلف معاملات اور کیفیات کا ذکر ہوتا ہے جیسے قصیدہ شہر آشوب اس میں سودا نے اپنے عہد کے مختلف واقعات کو بڑے تیکھے انداز میں پیش کیا ہے ؎

کیا کیا میں بتاؤں کہ زمانے کی کئی شکل
ہے وجہِ معاش اپنی سو اس کا یہ بیاں ہے
گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی
تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ نشاں ہے
گزرے ہے سدا یوں علف و دانہ کی خاطر
شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے یاں ہے

قصیدے کی ان چار قسموں کے علاوہ بعض اوقات قصیدہ کو قافیہ کے آخری حرف سے بھی منسوب کیا گیا ہے جیسے قافیہ کا آخری حرف 'ج' ہوا تو قصیدہ جیمیہ اور اگر 'ل' ہوا تو لامیہ قصیدہ کہلایا۔ اسی طرح تشبیب کے مضامین کے اعتبار سے بھی قصیدہ کو منقسم کیا گیا ہے۔ مثلاً موسمِ بہار

کا ذکر ہو تو بہاریہ، عشق و محبت کے مضامین ہوئے تو 'عشقیہ' ذاتی حالات قلم بند کیے گئے تو حالیہ' آسمان و زمانے کی شکایت کی گئی تو آشوبیہ' اور اگر شاعرانہ کمالات دکھائے گئے تو فخریہ قصیدہ کہلاتا۔ بعض شاعروں نے قصیدوں کے عنوانات بھی قائم کیے ہیں جیسے بحر بیکراں، فریاد رندانی، رزمیۂ بہار، مدتکۂ خرام سکیلن اور شمع حرم وغیرہ۔ سودا کے ایک قصیدہ میں باب الجنت کا عنوان ملاحظہ ہو ؎

جب تلک اس سے برآوے میری امید وامل | تا مسمّی رہے یہ نظم بہ باب الجنّت

ہیئت کے اعتبار سے قصیدہ کی دو قسمیں مقبول رہی ہیں ایک تمہیدیہ دوسرے خطابیہ۔ ہمارے ادب میں زیادہ تر تمہیدیہ قصائد کہے گئے ہیں۔ تمہیدیہ قصائد کو ہی بیانیہ تشبیبیہ اور غزلیہ بھی کہتے ہیں اس کے تعمیری ڈھانچہ میں چار ارکان شامل ہیں (۱) تشبیب (۲) گریز (۳) مدح یا مذمت (۴) دعا۔

تشبیب لفظ شباب سے بنا ہے جس کے لغوی معنی حسن اور جوانی کے ہیں۔ عربی شعرا قصیدہ کے اس حصہ میں عشقیہ اشعار قلم بند کرتے تھے۔ فارسی اور اردو قصیدوں میں تشبیب کے اندر عشقیہ موضوعات کے علاوہ مختلف قسم کے مضامین بھی نظم کیے گئے ہیں' جیسے دنیا کی بے ثباتی' انقلابِ روزگار، گردشِ چرخ، تغیراتِ موسم' تاریخی واقعات، موسیقی، تصوف' حکمت' فلسفہ، منطق اور علم ہیئت وغیرہ۔

محسن کاکوروی نے اپنے نعتیہ قصیدے میں نورِ اسلام کو ظلمتِ کفر پر غالب آتے دکھایا ہے ؎

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل | برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

روئے معنی ہے بھٹکنے میں بھی اعلیٰ کی طرف | تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل

سب سے اعلیٰ تری سرکار ہے سب سے افضل | میرے ایمانِ مفصّل کا یہی ہے مجمل

کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ | سمت کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل

غالب منقبت کے ایک قصیدے میں فلسفۂ وحدت الوجود کو بیان کرتے ہیں ؎

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں | ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

مومن دنیا کی بے ثباتی کے بارے میں کہتے ہیں ؎

صبح ہوئی تو کیا ہوا ہے وہی تیرہ اختری | کثرتِ دود سے سیاہ شعلۂ شمع خاوری

تشبیب کے پہلے شعر سے ہی شاعر کی علمیت اور فنکارانہ صلاحیت کا امتحان شروع ہو جاتا ہے اسلیے ضروری ہے کہ مطلع بلند پایہ، شگفتہ اور برجستہ ہو، جس میں کوئی ندرت آمیز بات کہی گئی ہو تاکہ سننے والا ہمہ تن گوش ہو جائے اور بعد کے اشعار کا اس پر اچھا اثر مرتب ہو۔

تشبیب کے لیے ضروری قرار دیا گیا ہے کہ اس کے اشعار مدح کے اشعار سے زیادہ نہ ہوں کیونکہ

قصیدہ کا اصل مقصد مدح یا مذمت ہے۔ تشبیب کے مضامین تو ضمنی حیثیت رکھتے ہیں ویسے بھی ممدوح کی نظرِ کرم اور صلہ و انعام کی خاطر یہ ضروری ہے کہ تعریف کے اشعار زیادہ ہوں اور ان پر خاصا زور دیا جائے اور اگر مذمت کرنا مقصود ہے تب بھی اس حصّہ کو قصیدہ پر حاوی ہونا چاہئے۔ حالانکہ اکثر شعرا نے اس نکتہ سے بے اعتنائی برتی ہے۔ مثال کے طور پر انشاء کے ایک قصیدہ کی تشبیب کے اشعار مدح سے زیادہ ہوگئے ہیں۔ یہ قصیدہ شاہزادہ سلیمان شکوہ کی شان میں کہا گیا ہے جس کا مطلع اس طرح ہے ؎

صبح دم میں نے جو لی بسترِ گل پر کروٹ
جنبشِ بادِ بہاری سے گئی آنکھ اُچٹ

تشبیب کے لیے یہ بھی اہم ہے کہ اس میں جو مضامین بیان کیے گئے ہوں وہ ممدوح کے مرتبہ اور حیثیت سے مناسبت رکھتے ہوں تاکہ بعد کے اشعار میں کوئی معنوی تضاد پیدا نہ ہو۔ حمد، نعت اور منقبت کے اشعار اس سے مستثنیٰ ہیں کیونکہ سلاطین اور امراء کی شان میں تشبیب کے حصّے میں عاشقانہ اور رندانہ مضامین شامل کیے جا سکتے ہیں، لیکن بزرگانِ دین کی مدح میں عاشقانہ اور رندانہ تشبیہیں درست نہیں ہیں۔ اگرچہ شعرا نے وہاں بھی اکثر تخیل کی بے اعتدالی اور مبالغہ کی رنگ آمیزی سے کام لیا۔ جیسے سودا نے حضرت فاطمہؓ کے منقبتی قصیدے میں عشقیہ تشبیب کو اس طرح پیش کیا ہے ؎

دیکھا ہے جب سے حسن کا تیرے نور اے صنم	خورشید رہ گیا ہے خجالت سے سر چھپا
آنکھوں نے تری خانۂ نرگس کیا خراب	سُنبل کو تری زلف نے بے قدر کر دیا
رُخ تیرا دیکھ گل کی تو چھاتی پھٹی ہے آہ	خالِ سیہ کے رشک سے لالہ کا دل جلا

تشبیب قصیدہ کا وہ حصّہ ہے جس کے تحت شاعر کی علمیت، لیاقت اور فکر کی بلندی کا علم ہوتا ہے۔ غالب کا ایک قصیدہ جو بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہے، تشبیب کے لحاظ سے غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے ؎

ہاں مہِ نو! سُنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جُھک کے کر رہا ہے سلام

سودا کا ایک مشہور مطلع جو اپنے اندر زمانے کے تجربات سموئے ہوئے ہے، اس طرح ہے ؎

اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا
تو آب و دانہ کو لے کر گہر نہ ہو پیدا

ولی کے ایک نعتیہ قصیدہ کا مطلع ملاحظہ ہو ؎

عشق میں لازم ہے اوّل ذات کوں فانی کرے	ہو فنا فی اللہ دائم یادِ یزدانی کرے

تشبیب کے بعد قصیدہ کا دوسرا اہم جز گریز کا ہے۔ گریز کے حصہ میں شاعر بڑے محتاط انداز سے کام لیتے ہوئے ممدوح کا ذکر چھیڑتا ہے۔ اس ذکر کو سامعین کے سامنے لانے کے لئے شاعر کو کوئی وسیلہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یہ وسیلہ اس نزاکت کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے کہ دوسرا محسوس بھی نہ کرسکے کہ شاعر تمہید سے اصل مقصد کی طرف آگیا ہے بلکہ سننے والے کو یہ محسوس ہو کہ بات سے بات پیدا ہو گئی ہے۔ قصیدہ گو کے لیے یہ لمحہ بڑا نازک ہوتا ہے۔ اسے دو غیر مربوط اور متضاد مضامین میں مماثلت اور ارتباط پیدا کرنا ہوتا ہے جس میں الفاظ کی نشست و برخاست اور ہم آہنگی پر خاص نظر رکھنی ہوتی ہے۔ غالب نے حضرت علیؓ کی منقبت کے ایک قصیدہ میں گریز کا پہلو اس طرح نکالا ہے ؎

کس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاً باللہ
یک قلم خارجِ آداب وقار و تمکین
نقش لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر
یا علیؓ عرض کر اے فطرت وسواس قریں

مدح یا مذمت قصیدہ کا تیسرا اہم جزہے۔ اس حصہ میں شاعر ممدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے یا پھر استعاراتی انداز میں دشمن کی ہجو کرتا ہے۔ ہجویہ قصائد کے مقابلے میں مدحیہ قصائد کثرت سے کہے گئے ہیں۔ مدح کے حصہ میں پہلے ممدوح کی تعریف صیغۂ غائب میں کی جاتی ہے پھر راہِ راست خطاب کرکے تعریف ہوتی ہے۔ پہلے حصہ کو مدح غائب اور دوسرے کو مدح حاضر کہتے ہیں۔ عام طور سے مدح حاضر کی ابتدا نئے مطلع سے ہوتی ہے۔ سودا نے منقبتی قصیدہ میں مدح غائب کو اس طرح پیش کیا ہے ؎

مدح غائب سے کھلے اس کے نہ مداح کا دل
روبرو مطلعِ ثانی سے یہ عقدہ ہو حل

ذوق نے ایک قصیدہ میں جو بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں ہے، مدح حاضر کو اس طرح بیان کیا ہے

مدح حاضر میں پڑھوں مطلع روشن ایسا
مطلع شمس کو بھی جس کی ہو واجب تبجیل

مدح کے حصہ میں ممدوح کی حیثیت کے مطابق اس کے اوصاف بیان کئے جاتے ہیں اور ساتھ ہی ساز و سامان کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ سودا ذوالفقار علی کے بارے میں لکھتے ہیں ؎

عرض میں سے دو طرف ہو کے لگے بہنے طول
پڑے دریا میں جو وہ لغزشِ انداز گل

مدح کے بعد شاعر اپنے ذاتی حالات کو بیان کرتے ہوئے ممدوح اور اس کے دوستوں کو دُعا دے کر قصیدہ ختم کرتا ہے ؎

تم سلامت رہو ہزار برس
ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار (غالبؔ)

اس پیرائے میں وہ پہلے عرضِ حال نظم کرتا ہے پھر حُسنِ طلب پیش کرتا ہے جس میں اپنا مدّعا ظاہر کرتے ہوئے دعائیہ کلمات ادا کرتا ہے۔ اس میں لازمی جزو دعا کا ہے۔ عرضِ حال اور حسنِ طلب کے حصّوں کا ہونا قصیدے کے لیے ضروری نہیں ہے۔ لیکن بیشتر شعرا مدحیہ قصیدوں میں ان عناصر کو بڑی خوبصورتی اور محنت سے قلم بند کرتے ہیں گریز کی طرح دعائیہ کے یہ عناصر بھی بہت نازک ہوتے ہیں چونکہ ان اجزاء میں شاعر ممدوح سے صلہ و انعام طلب کرتا ہے اس لیے بات کو سوچ سمجھ کر اور فن کارانہ انداز سے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ممدوح کے مزاج کو مدّ نظر رکھتے ہوئے استعاراتی انداز میں اپنی بات کہتا ہے، کیونکہ ذرا سی بے احتیاطی ممدوح کے مزاج کو رنجیدہ کر سکتی ہے ؎

لیکن یہ نہ سمجھو اس گفتگو سے ہرگز
منظور مجھ کو تیری ہمّت کا امتحاں ہو
کس واسطے کہ مجھ کو اتنا ہی چاہیئے ہے
جامہ ہو ایک بر میں کھانے کو نیم ناں ہو
سو تو زیادہ اس سے تیرا کرم ہے مجھ پر
کفرانِ نعمت اوپر قادر نہ یہ زباں ہو
اتنی ہی آرزو ہے کچھ عمر ہو جو باقی
مصرف جہاں میں اس کا تیرے قدم کے یاں ہو

دُعا کے حصّے میں اکثر ممدوح کے دشمنوں کے لیے بددُعا بھی شامل ہوتی ہے ؎

ذوقؔ کرتا ہے دعائیہ پر اب ختم سخن
کہ زباں کو ہے نہ یارا نہ قلم کو طاقت
عید ہر سال مبارک ہو تجھے عالم میں
با شکوہ و حشم و جاہ و بعمر و صحت
خیر خواہوں کے ترے چہرے پہ ہو رنگِ نشاط
اور بدخواہوں کے رُخسار پہ اشکِ حسرت

قصیدے کے ان اجزائے ترکیبی کو مطلع، تخلّص اور مقطع کے ناموں سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ مطلع میں تشبیب، تخلّص کے تحت گریز و مدح اور مقطع میں دعائیہ کا حصّہ آتا ہے۔ قصیدے کے یہ چاروں اجزاء جو بظاہر ایک دوسرے سے مختلف نظر آتے ہیں اور جن میں شاعر الگ الگ اپنی فنّی قوت صرف کرتا ہے، حقیقتاً ایک دوسرے سے بہت گہرا ربط رکھتے ہیں۔ اس ربط کو برقرار رکھنے کے لئے شاعر کو بڑی پختگی اور فن کارانہ چابک دستی درکار ہوتی ہے جو طویل محنت اور ریاضت کے بعد حاصل ہوتی ہے۔

قصیدے کی زبان پُر رعب اور پُر وقار ہوتی ہے۔ الفاظ میں تمکنت اور ترکیبوں میں چستی کا خاص خیال

رکھا جاتا ہے تاکہ ایک ایک لفظ سے جوش اور گھن گرج کا اظہار ہو۔ رکیک، حقیر، مبتذل اور بازاری الفاظ سے پرہیز برتا جاتا ہے چوں کہ اس میں جو مضامین پیش کیے جاتے ہیں ان کا تعلق براہِ راست بارعب اور پُروقار شخصیتوں سے ہوتا ہے اس لیے اندازِ بیان میں بھی جاہ و جلال نظر آتا ہے۔ الفاظ کی شان و شوکت کے علاوہ اچھے قصیدوں میں نادر تشبیہات و استعارات اور صنائع بدائع کی خوبیاں بھی موجود ہوتی ہیں۔ تخیّل کی بلندی، طرزِ ادا کی جدّت اور مشکل زمینوں کا انتخاب اچھے قصیدہ گو کے فن کی کسوٹی ہے۔

عام طور سے قصیدے سے مراد مدح و ستائش لی گئی ہے حالانکہ صنفِ قصیدہ نے اُردو شاعری کی قابلِ قدر خدمت انجام دی ہے۔ اس صنف نے شاعری کو موضوعاتی وسعت عطا کی۔ زبان کے دائرے کو وسیع کیا، لہجہ میں تسلسل، متانت اور بلند آہنگی پیدا کی۔ اگرچہ قصیدہ کا غالب پہلو تخیّل آفرینی ہے۔ لیکن اکثر قصائد حقیقت نگاری کے آئینہ دار بھی ہیں، ان میں فطرت کی مصوّری، مقامی رنگ، تاریخی واقعات اور سماجی حالات کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ قطب شاہ اور شاہی کے بیشتر قصائد فطری لب و لہجہ اور مقامی رنگ کے لئے ممتاز ہیں۔ نصرتی کے قصیدوں سے علی عادل شاہ ثانی کی معرکہ آرائیوں، فتوحات اور عہد کے رسم و رواج کا پتہ چلتا ہے کلیم دہلوی نے قصیدہ 'روضۃ الشعرا' میں اپنے ہم عصر شعراء کے حالات لکھے ہیں۔ حاتم اور اشرف نے اپنے زمانے کی افراتفری، رئیسوں کی بدحالی، تنخواہوں کے نہ ملنے اور افلاس و ناداری کا ذکر کیا ہے۔ سودا کے قصیدے 'شہر آشوب' سے اس زمانے کے پیدا شدہ حالات اور قصیدہ 'تضحیکِ روزگار' سے فوجی نظام کی ابتری اور معاشی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ انشا اور مصحفی کے بعض قصائد کی تشبیبوں سے ان کے زمانے کی ادبی فضا کا اندازہ ہوتا ہے۔ غرض ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر قصائد کا عہد وار بغور جائزہ لیا جائے تو ہمیں نہ صرف ادبی تاریخ مرتب کرنے میں مدد ملے گی بلکہ مروجہ رسم و رواج اور ادبی سرگرمیوں کا اندازہ بھی ہو سکے گا۔

قصائد کا باب آج ختم ہو چکا ہے۔ دربار و امراء کی سرپرستی نے اسے بامِ عروج پہ پہنچایا تھا۔ وہ نظام جس کی فضا اس کے لیے سازگار تھی، جس ماحول میں اس نے پرورش پائی اور پھلی پھولی، مٹ چکا ہے۔ اُس عہد کے تقاضے ختم ہو چکے ہیں۔ قدریں بھی بدل گئی ہیں، اس کے باوجود قصائد ہماری شاعری کا ایک بڑا سرمایہ ہیں اور فنی لوازم سے اردو شاعری کو تابناک کیے ہوئے ہیں۔ دوسری اصناف سخن آج بھی اس سے استفادہ کرتی ہیں۔

تنقید کی غرض و غایت

اُردو ادب میں تنقید انگریزی زبان کی دین ہے۔ یہ لفظ انگریزی اصطلاح CRITICISM کا مترادف ہے جس کے لغوی معنیٰ دقیقہ سنجی، نکتہ چینی اور حرف گیری کے ہیں۔ بقول ولیم ہنری ہڈسن:

"تنقید وہ ادب ہے جو ادب کے متعلق لکھا گیا ہو اور جس میں خواہ ترجمانی کرنے کی کوشش کی گئی ہو خواہ تعریف و توصیف کی یا تجزیہ و تشریح کی۔ شاعری، ڈراما اور ناول راست ہستی سے بحث کرتے ہیں۔ لیکن تنقید وہ ہے جو شاعری، ڈراما، ناول اور خود تنقید سے بحث کرتی ہے"[1]

اُردو میں نقد و انتقاد کے الفاظ بھی اسی مفہوم میں استعمال ہوئے ہیں جو لغوی اعتبار سے زیادہ صحیح ہیں لیکن لفظ تنقید اتنا عام ہو چکا ہے کہ اس سے انحراف ممکن نہیں حامد اللہ افسر اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں:

"لفظ تنقید عربی صرف و نحو کے اعتبار سے صحیح نہیں۔ اس کی جگہ نقد یا انتقاد ہونا چاہیے لیکن اُردو میں اب یہ لفظ اس قدر رائج ہو گیا ہے کہ اس کی جگہ دوسرے لفظ کا استعمال مناسب نہ ہوگا"[2]

تنقید کی جامع تعریف ان الفاظ میں کی جا سکتی ہے کہ شعر و ادب میں جانچ و پرکھ، اچھے بُرے، کھرے و کھوٹے میں فرق و تمیز کا نام تنقید ہے۔ یہ وہ کسوٹی ہے جس میں کسی فن پارے کو کس کر اس کی قدر و قیمت کا تعین کیا جاتا ہے۔ تلچھٹ اور ملاوٹ کو الگ کر کے دکھایا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے تھریشر کی مانند ہے جس کے ذریعے گیہوں کو چھان پھٹک کر بھوسے سے علاحدہ کیا جاتا ہے۔ تنقید کا مفہوم ادب کے توسط سے ادیبوں کی فطرت کو واضح کرنا اور ادب کی نوعیت سمجھانا ہے۔ اس کا فن تخریب و تعمیر کا ہے جس طرح نئی

تعمیر کے لئے توڑ پھوڑ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی طرح تنقید ادب کے کمزور اور بدنما حصّوں کو تراشتے ہوئے خوشنما اضافوں کی تلقین کرتی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور تنقید کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تنقید وضاحت ہے، تجزیہ ہے، تنقید قدریں متعین کرتی ہے۔ ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے۔ ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست اور بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام انجام دیتی ہے۔ وہ بت شکنی بھی کرتی ہے اور بت گری بھی۔ تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے موزونیت اور قرینہ کا پتا نہیں" [۱]

تنقید چوں کہ ادبی شاہکاروں کو پرکھتی ہے، صحیح قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے تو یہ جاننا ضروری ہو جاتا ہے کہ آخر ادب کیا ہے؟ وہ کن خصوصیات کا حامل ہوتا ہے؟ اور اس کی اہمیت کیوں کر ہے؟

ادب کی تعریف:

ادب لٹریچر (LITERATURE) کا ترجمہ ہے اور اس کا ماخذ لاطینی لفظ 'LITTERA' ہے جس کے معنی 'حرف' کے ہیں۔ لغوی مفہوم سے قطع نظر اس اصطلاح کے یہ معنی نکالے جا سکتے ہیں کہ ادب لفظوں کا فن یا بیان و اظہار کا تحریری ذریعہ ہے جس کے وسیلے سے فنکار یا ادیب اپنے رنگا رنگ اور متنوع تجربات از سر نو تخلیقی پیکر میں ڈھالتے ہیں۔ ڈاکٹر سید محمد عبداللہ تنقیدی نظریات میں لکھتے ہیں:

"ادب وہ فن لطیف ہے جس کے ذریعے ادیب جذبات و افکار کو اپنے جذبہ و احساس کے مطابق نہ صرف ظاہر کرتا ہے بلکہ زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی روشنی میں ان کی ترجمانی و تنقید الفاظ کے واسطے سے کرتا ہے اور اپنے تخیل اور قوتِ مخترعہ سے کام لے کر اظہار و بیان کے ایسے موثر پیرائے اختیار کرتا ہے جن کے ذریعہ سامع و قاری کا جذبہ تخیل بھی تقریباً اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح ادیب کا خود اپنا تخیل اور جذبہ" [۲]

ادب دراصل فنکار کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے جس کے سہارے وہ انسانی افکار،

خیالات، احساسات اور جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ یہ زندگی کا آئینہ یا اس کی تنقید ہے جس کا عکس یا اظہار الفاظ کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔ اس میں ماضی کی تصویر، حال کی نمائندگی اور مستقبل کا اشاریہ ہوتا ہے۔ یہ ہمارے ذوقِ عمل اور ذوقِ جمال کو آسودہ کرتا ہے۔ نیاز فتحپوری کے الفاظ ہیں:

"ادب روح کی ایک زبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے ادب کا کام صرف یہی نہیں ہے کہ وہ جدید اشیاء کی بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں ہیں ادب ان سے بھی ہم کو آشنا کرتا ہے اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔"[۲]

تنقیدی رجحان

فنی اعتبار سے تنقید کی ابتدا حالی اور شبلی سے ہوتی ہے جب کہ تنقیدی رجحانات اردو ادب میں شروع سے موجود تھے جس کی واضح مثالیں وجہی، سراج، ولی، سودا وغیرہ کے کلام میں ملتی ہیں۔ ان بزرگ شاعروں نے اپنی مثنویوں، غزلوں اور قصیدوں میں شعر و ادب سے متعلق حسن و قبح، محاسن و معائب کی نشاندہی کرتے ہوئے اپنے تنقیدی شعور کا ثبوت پیش کیا ہے۔ سفینوں، بیاضوں اور پھر تذکروں کی شکل میں یہ تنقیدی رجحان برابر پروان چڑھتا رہا اور میر کے عہد سے تذکرہ نگاری نے باقاعدہ ایک فن کی صورت اختیار کرلی۔

'تذکرہ' عربی لفظ ہے جس کے معنی تبصرہ کرنا، نصیحت کرنا، یاد کرنا کے ہیں۔ اصطلاحاً تذکرہ اس یادگار، یادداشت یا دستاویز کے ذکر کو کہتے ہیں جس میں شعراء کے مختصر حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج کیا گیا ہو۔ عموماً تذکروں میں سب سے پہلے شعراء کا ذکر حروف تہجی کے اعتبار سے ہوتا ہے اس کے بعد شاعر کی شخصیت کو سرسری انداز میں پیش کیا جاتا ہے، بعدہٗ شاعری کی ماہیت پر بحث کرتے ہوئے کلام کو بحر و اوزان، عروض و بلاغت کے تناظر میں تولا جاتا ہے اور لفظوں و محاوروں کی سند استادوں کے کلام سے حاصل کی

جاتی ہیں۔ آخر میں شاعر کے کلام کا انتخاب پیش کیا جاتا ہے۔

ادبی لحاظ سے میر تقی میر کے تذکرہ "نکات الشعرا" کو اولیت حاصل ہے۔ یہ تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں بزبان فارسی لکھا گیا (میر سے قبل اور میر کے بعد شعرائے اردو کے تقریباً تمام تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں)۔ اس تذکرے میں میر کے عہد کی تہذیب و معاشرت اہلِ فن کے باہمی روابط اور ادبی سرگرمیوں کے واضح نقوش ملتے ہیں۔ اسی زمانے میں فتح علی حسینی گردیزی نے "تذکرہ ریختہ گویان" لکھا جسے محض 'نکات الشعرا' کا ردِ عمل کہا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد تذکروں کی تاریخ میں مولوی قیام الدین قائم کا "مخزنِ نکات" میر حسن کا "تذکرہ شعرائے اردو"، غلام ہمدانی مصحفی کا "تذکرہ ہندی" حکیم قدرت اللہ قاسم کا "مجموعہ نغز" مصطفےٰ خاں شیفتہ کا "گلشنِ بے خار" لچھمی نارائن شفیق اورنگ آبادی کا "چمنستانِ شعرا" مولوی کریم الدین کا "طبقات الشعرائے ہند"، مولوی عبدالحی صفا بدایونی کا "شمیم سخن" بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ محمد حسین آزاد کی شاہکار تخلیق "آبِ حیات" (۱۸۸۰ء) اس سلسلے کی آخری کڑی ہے جس نے تذکرہ نگاری کی دنیا میں زبردست تلاطم پیدا کر دیا۔

مذکورہ تذکروں میں نقد شعر اور سخن فہمی کا معیار بلاشبہ آج کے تنقیدی نظریوں سے قطعی مختلف ہے۔ ہمیں دراصل ان تذکروں کو ماضیِ بعید کے ادبی ماحول اور فضا کے مطابق پرکھنا چاہیے اور ان میں تنقیدی سوتوں کو تلاش کرنا چاہیے۔ اگر ہم مروّجہ معیارِ نقد سے ہٹ کر تذکروں کے عہد کے مزاج کے مطابق مطالعہ کریں تو ہمیں ان میں نقد و نظر کے کچھ مقررہ اصول اور معیار نظر آئیں گے جن کے توسط سے کلام میں صنائع لفظی و معنوی، عروض و بیان کے استعمال، متروکات، ابہام اور دوسرے نقائص کو دیکھا پرکھا جاتا تھا۔ تذکرہ نگار واضح الفاظ میں تفصیل کے ساتھ کچھ کہنے کے بجائے لطیف اشاروں اور کنایوں میں فن اور فن کار پر تبصرہ کرتے تھے۔ ان کی بحث کا تعلق زیادہ تر ادب کے خارجی محاسن سے ہوتا تھا۔ وہ عموماً معانی سے زیادہ صورتِ خیال سے زیادہ اسلوب اور افادی پہلو سے زیادہ لسانی خوبیوں پر زور دیتے تھے۔ اس میں بھی تنقیدی ضابطوں سے کام کم لیا جاتا تھا، روایتی انداز پر زیادہ توجہ صرف ہوتی تھی۔ پروفیسر آلِ احمد سرور کے الفاظ میں:

"یہ تنقیدی شعور بعض اچھی روایات کا حامل تھا۔ اس میں فن کی نزاکتوں کا احساس

تھا اور اس کی خاطر ریاض کرنے کا التزام، یہ قدرے محدود اور روایتی تھا اور ضبط و
نظم کا ضرورت سے زیادہ قائل، یہ ہر نشیب و فراز کو ہموار کرنا چاہتا تھا اور ہر ذہن
کو ایک ہی سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا، یہ بات اشاروں میں کرتا تھا۔ وضاحت،
صراحت، تفصیل کا قائل نہ تھا، اس میں مدح ہوتی تھی یا قدح، اس کا معیار ادبی
کم تھا، فنی زیادہ۔[۱۶]

اس کے باوجود مذکورہ تذکرے اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ تذکرہ نگار محض تنقید کے
مفہوم سے ہی واقف نہیں تھے بلکہ وہ نیم پختہ تنقیدی بصیرت کے بھی مالک تھے حالاں کہ
انھوں نے ٹھوس دلائل اور مکمل دیانت داری کے ساتھ تنقید کی ماہیت اور اس کے مقصود
سے بحث نہیں کی ہے اور نہ ہی معاشرتی و اقتصادی پس منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے
فنکار کی نفسیاتی تہوں کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ پھر بھی یہ تذکرے ہمارے تنقیدی
شعور کو پختہ بنانے میں معاون و مددگار ہوتے ہیں۔ ان کی ایک تاریخی، ادبی اور تنقیدی
اہمیت ہے اور انھیں کی بدولت ہم اپنے قدیم شعری سرمایہ و ادب کے مزاج و مذاق کے
متعلق بخوبی جان سکتے ہیں۔

ادب، ادیب اور نقّاد کا باہمی رشتہ

ادب سے ادیب اور نقّاد کا اٹوٹ رشتہ ہے۔ ادب، ادیب کے دل و دماغ کے
نہاں خانوں کی حسین تصویروں کا نام ہے جس کی تشریح و توضیح نقّاد کو سرانجام دینی ہوتی ہے۔
یہ نقّاد قاری بھی ہو سکتا ہے اور فنکار بھی کیونکہ تنقیدی عمل، تخلیق کے شانہ بشانہ چلتا ہے۔
فنکار اپنی تخلیق کو خوب سے خوب تر بنانے کے لئے نہ صرف اپنا خونِ جگر صرف کرتا ہے بلکہ
بال و پر کے اضافے کے ساتھ اس کو ہر زاویے سے ناپتا، تولتا اور ممکن حد تک ان کے معائب
کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے اور جب تک وہ مطمئن نہیں ہو جاتا، اپنے تخلیقی کارنامے کو
منظرِ عام پر لانے سے گریز کرتا ہے۔ اسی غور و فکر، قطع و برید، ترمیم و تنسیخ اور ردّ و بدل
کو ناقدانہ نظر کہتے ہیں۔ جو فنکار جتنا زیادہ خود احتسابی یعنی تنقیدی شعور رکھتا ہے وہ
اتنا ہی عظیم فنکار ہوتا ہے۔ محمد احسن فاروقی فنِ تنقید سے متعلق لکھتے ہیں :

"فنی شعور اور تنقیدی شعور ایک دوسرے کے لازم و ملزوم ہیں۔ ہر بڑا فنکار بڑا

تنقیدی شعور بھی ضرور رکھتا ہے۔ وہ زندگی کا مبصر ہوتا ہے اور اپنے طریقے پر زندگی کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کی تشکیل کو کامیاب بنانے میں اس کا تنقیدی شعور کام آتا ہے اور اس کی تشکیل سے اس کے شعور کا صاف پتا لگتا ہے۔"[۵]

تنقید سے متعلق دوسرا مرحلہ وہ ہے جب ادبی ذوق رکھنے والے قاری محاسنِ کلام پر بے باک تبصرہ کرتے ہوئے اپنی سخن فہمی کا ثبوت دیتے ہیں۔ اچھے کلام و تصانیف کے چرچے ہوتے ہیں۔ فنکار کو انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے۔ پست اور غیر معیاری تخلیق پر اعتراضات ہوتے ہیں۔ سخن فہم کے بعد نقّاد کا نمبر آتا ہے، جو خود بھی قاری ہوتا ہے۔ مگر وہ پسند و ناپسند کی تشریح و توضیح معتبر ذریعے سے حکیمانہ ذہن رکھتے ہوئے کرتا ہے۔ وہ علوم و فنون کے تقریباً تمام پہلوؤں سے آگاہ ہوتا ہے۔ اس لیے وہ سخن گو اور سخن فہم کے درمیان رابطہ کا کام دیتا ہے۔ اس اعتبار سے نقّاد کی حیثیت ایک ایسے درمیانی شخص کی سی ہوتی ہے جس کے داہنی جانب ادب اور ادیب ہوتا ہے اور بائیں جانب عام قاری۔ کبھی وہ تخلیق کی سحر بیانی میں کھو کر فنکار کا ہمنوا بن جاتا ہے اور پر اثر پہلوؤں کی نشاندہی کرنے لگ جاتا ہے تو کبھی قاری کا شریکِ سفر ہو کر اس کے ذہن میں پیدا ہونے والے مختلف سوالات کے حل تلاش کرتے ہوئے جواز فراہم کرتا ہے، دھندلے نقوش کو واضح، بامعنی اور قابلِ فہم بناتا ہے۔

نقّاد کا کام

نقّاد کا کام نہ صرف فن پارے کی خوبیوں اور خامیوں کا سراغ لگانا ہے بلکہ اس کے وجود میں آنے کے اسباب و علل بھی تلاش کرتا ہے۔ وجوہات کی تلاش کے لیے وہ ادب پارے کے توسط سے مصنّف کے دل و دماغ میں اتر کر اس کی مزاجی کیفیت کا پتا لگاتا ہے، اور سماجی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی تناظر میں اس کا محاکمہ کرتا ہے۔ نئے نئے گوشوں اور پہلوؤں سے دوسروں کو متعارف کراتا ہے۔ اس کارہائے نمایاں کو انجام دینے کے لیے ضروری ہے کہ نقّاد میں غیر جانبداری کا مادہ ہو، جذبات پر قابو ہو، وسعت نظر ہو، جوہر شناسی کی صلاحیت ہو، پست و بلند کی تمیز ہو، اور مطالعہ و مشاہدہ عمیق ہو تاکہ وہ دوسروں کے نتائج فکر کی جانچ دیدہ ورانہ انداز سے کر سکے اور بغیر کسی تعصب و طرفداری کے

ادب و شعر کا حکیمانہ تجزیہ کرتے ہوئے منصفانہ رائے دے سکے۔ اختر انصاری نقّاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"ادراک، بصیرت، سوجھ بوجھ، بالغ نظری اور ذاتی رائے کی صلاحیت — یہ وہ اوصاف ہیں جو ایک نقّاد کو حقیقی معنوں میں نقّاد بناتے ہیں۔ یہ اوصاف ایک طرف مطالعہ کی وسعت سے اور دوسری طرف صحتِ ذوق اور سلامتِ طبع سے پیدا ہوتے ہیں۔ پہلی چیز اکتساب تعلق رکھتی ہے اور دوسری خصوصیت اکتسابی ہونے کے ساتھ ساتھ کسی حد تک وہبی و فطری ہے۔"[۵]

نقّاد، فنکار کے نصب العین کو سمجھتے ہوئے کچھ ایسے اصول واضع کرتا ہے۔ جو تنقید کے لئے پیمانوں کا کام دیتے ہوئے فنکار کی رہنمائی کر سکیں اور جن کے وسیلے سے خود نقّاد بے دھڑک تجزیہ کر سکے۔ وزیر آغا تنقید اور مجلسی تنقید میں اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جب نقّاد کسی فن پارے کا جائزہ لے تو اوّلین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔ ایک اعلیٰ فن پارہ محض ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا۔ اس کی متعدد عمومی اور افقی پرتیں ہوتی ہیں چوں کہ فنکار اور اس کی تخلیق میں روح اور جسم کا رشتہ ہے اس لئے اگر فنکار اپنے تخلیقی عمل میں کامیاب ہو جائے تو فن پارے میں اپنی ساری ذات کو سمو دیتا ہے اور اس کی ذات میں جو گہرائی یا وسعت ہے وہ بھی لامحالہ فن پارے میں منتقل ہو جاتی ہے یہی وہ راستہ ہے جس سے فنکار کا نظریاتی جھکاؤ، مذہبی میلان، جمالیاتی ذوق، نسلی سرمایہ اور شخصی میلانات بھی فن پارے کے تار و پود میں شامل ہوتے ہیں۔ نقّاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کا اس کی اصل اور واقعی صورت میں جائزہ لے اور اس میں جو نمایاں جہت اسے نظر آئے اس کا مطالعہ کرے نہ یہ کہ اپنے ذہن کی کسی جہت کو فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔"[۶]

تنقیدی مقاصد

تنقید کا مقصد ایسے اصولوں اور زاویوں کو مدون کرنا ہوتا ہے جن کی مدد سے ادبی نگارشات کے حسن و قبح کے درجات متعین کئے جا سکیں۔ یہ اُس معرفت اور بصیرت

کا نام ہے جس کی اساس پر شعر و ادب کی تفسیر و تفہیم قائم ہوتی ہے۔ یہ فنکار کے فکری ارتقا کا سراغ لگاتے ہوئے ادب پارے کے محاسن و معائب کا تجزیہ کرتی ہے۔ ان کے مقام و مرتبہ کا تعین کرتی ہے۔ جس کے لئے تنقید نگار مصنف کی سوانح، ذہنی ساخت اور افتاد مزاج سے واقفیت حاصل کرتا ہے کہ مصنف نے کس ماحول میں پرورش پائی ہے اور اپنی تصنیف میں وہ جس معاشرے کو پیش کر رہا ہے وہ اس کی نجی زندگی سے کس حد تک مناسبت رکھتا ہے۔ غرض کہ فنکار کی زندگی کے نشیب و فراز، توہمات و عقائد اور دل و دماغ کی ہنگامہ خیزیوں کے تجزیے کے بعد ہی فنی نگارشات کے متعلق کوئی صحیح نتیجہ نکالا جا سکتا ہے۔ تنقید کا مقصد محض تقریظ یا تنقیص نہیں ہے بلکہ ادبی شہ پارے کے روشن اور تاریک دونوں پہلوؤں کو دیانتداری سے بیان کرنے کا ہے۔ نقاد نے اگر اس کے برخلاف دوست و دشمن کا امتیاز کیا یا گروہ بندی سے کام لیا تو اس کا حقیقی تنقید سے تعلق ٹوٹ کر، اس کی حیثیت محض بھانڈ یا حاسد کی سی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی صورت میں وہ نہ صرف خود کو دھوکہ دینے کا مرتکب ہوتا ہے بلکہ اپنے قاری کی بھی غلط رہنمائی کرتا ہے۔

تنقید کی عناصر

تخلیق کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے تین اغراض یا عناصر ثلاثہ ہیں:

(۱) تشریح یا تعارف

(۲) حکم یا فیصلہ

(۳) ترتیب

تشریح یا تعارف کے لئے نقاد پر لازم ہے کہ وہ زیر نقد تخلیقی کارنامے کو کئی بار گہری نظر سے پڑھے، سمجھے اور غور و فکر کرتے ساتھ ہی ساتھ مذکورہ موضوع سے متعلق دوسری کتابوں کا بھی بغور مطالعہ کرے۔ اس وسیع مطالعے کے صاف و شفاف کینوس میں زیر نظر ادب پارے کی خوبیوں اور خامیوں کی طرف توجہ دیتے ہوئے نہایت خلوص کے ساتھ اس کا محاکمہ کرے۔ محاکمہ کے دوران یہ بھی دیکھنے کی ضرورت ہے کہ تخلیق موضوع سے مطابقت رکھتی ہے کہ نہیں؟ مطالب کے لحاظ سے پوری اترتی ہے کہ نہیں؟ کیا مصنف نے کسی خاص زاویہ یا نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا ہے؟ اور اگر ایسا ہے تو کیا وہ اپنی کاوش میں پوری طرح

کامیاب ہے؟ اس نے ادبی روایات کی پابندی کس حد تک کی ہے؟ یا ان سے انحراف کرتا ہے؟ انحراف کا معقول جواز موجود ہے؟ اس نے محض تقلید کی ہے، کچھ اضافہ کیا ہے، یا جدت پیدا کی ہے؟ اس کے علاوہ مذکورہ موضوع پر اس سے قبل کتنا اور کس پایہ کا کام ہو چکا ہے؟ یہ تمام نکات تشریح کے صیغہ میں نقاد کو پیشِ نظر رکھنا ہوتے ہیں۔

فیصلہ صادر کرنے کے لئے ضروری ہے کہ نقاد اپنے فطری میلان، ذاتی رجحان اور پسند ناپسند کے نجی جذبہ سے مبرا ہو ورنہ عموماً ہمارے نقاد جس فنکار یا فن پارے پر تبصرہ کرنا چاہتے ہیں اس کی چند خوبیوں یا خامیوں کو چن لیتے ہیں اور اس کی تائید یا مذمت میں حجت و دلیل کے انبار لگاتے ہوئے اپنے اصول نقد کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت متعین کرتے ہیں۔ اگر ہم صالح ادب کی تخلیق چاہتے ہیں تو تنقید کے اس غیر منصفانہ رویے کو ترک کرنا ہوگا۔ اور ایسا اسی وقت ممکن ہے جب نقاد نیک نیت ہو، پُر خلوص ہو، کسی جماعت سے وابستہ نہ ہو۔ اگر اسے شبلی کا اسلوب پسند ہے تو خواہ مخواہ حالی کے لہجے کی بُرائی نہ کرے اگر اس کی طبیعت فکشن کی طرف مائل ہو تو شعر و شاعری کے اصناف کا موازنہ افسانوں ناولوں اور ڈراموں سے نہ کرے۔ کیوں کہ شاعری میں استعمال ہونے والی زبان نثر کی زبان سے بڑی حد تک جدا ہوتی ہے۔ شاعری جذبات اور احساسات کے ذریعے متاثر کرتی ہے، جبکہ نثر منطق اور استدلال پر زور دیتی ہے لہٰذا حقائق کو خلط ملط یا توڑ مروڑ کر اپنے نظریے کے سانچے میں ڈھالنا تنقید کے منصب کے منافی ہے۔ مبصر یا پارکھ کو حقیقتاً دلائل کو استوار کرتے ہوئے، جچے تلے اور منضبط انداز میں تخلیق کے بارے میں حکم دینا چاہیئے۔

ترتیب کا نمبر تنقید کے سلسلے میں تشریح اور حکم کے بعد آتا ہے۔ اگر نقاد ترقی پسند تحریک سے قبل کے افسانوں کا تنقیدی مطالعہ کر رہا ہے تو اسے ۱۹۳۶ء سے پہلے کے تمام افسانوں اور افسانہ نگاروں کے بارے میں مکمل معلومات ہونی چاہیے کہ مذکورہ عہد تک آتے آتے افسانہ کن مراحل سے گزرا ہے۔ اس میں فکری اور فنی اعتبار سے کیا کیا تبدیلیاں آئی ہیں۔ تب وہ ترتیب دیتے ہوئے پہلے نمبر پر پریم چند، دوسرے پر علی عباس حسینی اور تیسرے نمبر پر راشد الخیری کے نام رکھتے ہوئے اپنے منصب سے عہدہ برآ ہو سکے گا ورنہ مذکورہ ترتیب گڈ مڈ ہو جائے گی اور ناقدانہ توازن برقرار رکھنے میں کامیاب نہ ہو سکے گا۔

تنقیدی نظریے

ہر دور میں ادب کو پرکھنے، سمجھنے اور فیصلہ کرنے کے معیار بدلتے رہے ہیں۔ کبھی خارجی محاسن و معائب تلاش کئے گئے، عروض و قواعد، صرف و نحو اور فصاحت و بلاغت پر زور دیا گیا تو کبھی ادبی فن پارے کی زیریں لہروں کی چھان بین پر تمام تر توجہ صرف کی گئی ہے۔ کتنوں نے ادب کو محض دل بہلاوے کی چیز، تفریح و انبساط کا ذریعہ سمجھا ہے تو کچھ لوگوں کا تصور یہ رہا ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ دار ہے۔ اس کے تناظر میں ہم تخلیقیت کو جانچ سکتے ہیں۔ بعض اس کا تعلق نفسیاتی خواہشوں اور ذہنی الجھنوں سے جوڑتے ہیں تو بعض کے نزدیک اس کے تمام تانے بانے معاشی، سیاسی اور سماجی حالات سے جڑتے ہیں۔ بہر حال نئے اصولوں اور پرانے نظریوں کی کش مکش کے متضاد پہلو برابر رواں دواں رہے ہیں اور ان ہی مثبت اور منفی پہلوؤں کے تحت قوتِ نقد و انتقاد کو فروغ ملا ہے۔ سہولت کے پیشِ نظر ان کو ہم دو بنیادی دبستانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک تجرباتی جسے ہم خارجی یا افادی بھی کہہ سکتے ہیں اور دوسرے نظریاتی جسے داخلی یا تخیلی کے نام سے منسوب کر سکتے ہیں۔ اوّل الذکر کے تحت موضوع اور مواد آتا ہے۔ اس میں ٹھوس اور مادی دنیا کے تغیر و تبدل کو سامنے رکھا جاتا ہے۔ محرکات پر زور دیا جاتا ہے۔ ثانی الذکر کو تنقیدی دبستان کا کام ایسے اصول اور نظریے وضع کرنا ہیں جن کی روشنی میں کسی فنکار یا فن پارے کی جانچ پرکھ کی جا سکے۔ اس میں اصولوں کی بحث ہوتی ہے۔ ہیئت پر زور دیا جاتا ہے۔ پہلے کے جنم داتا حالی اور دوسرے کے شبلی قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ پہلے تنقیدی زاویے کی ذیلی شاخوں میں عملی، فنی، مارکسی، سماجی، تاریخی اور سائنسی تنقید کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے مکتبۂ فکر کے تحت تاثراتی، جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید کی شاخیں اہمیت کی حامل ہیں۔

عملی تنقید ایک ایسی تخلیق ہے جو کسی بھی ادب پارے کے بارے میں تفصیل سے معلومات فراہم کرتی ہے۔ اس میں کسی بھی شہ پارے کا براہِ راست تجزیہ کیا جاتا ہے۔ ناقد تخلیق کے پس منظر پر نظر نہیں ڈالتا بلکہ جو ادب پارہ اس کے سامنے ہوتا ہے اس کے اجزائے ترکیبی کو پرکھتا ہے، اس کی خوبیوں اور کمیوں کو اجاگر کرتا ہے۔ عملی تنقید میں تخلیقی زبان کو بھی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

فنی تنقید ادب کو اصولی اور روایتی بنیادوں پر برقرار رکھتے ہوئے خوبی اور خامی کو جانچ لینے کے بعد قدر و قیمت کا ٹھیک انداز قائم کرکے فنکار یا ادیب کو بے اصولی پن سے بچانے کی کوشش کرتی ہے اور قاری کے درمیان افہام و تفہیم کی فضا کو قائم کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ الفاظ کا انتخاب، جملوں کی ترکیب و ترتیب میں معنی کی مناسبت سے ان کی موزونیت جیسے امور سے بحث کرتی ہے۔ خارجی محاسن کی آرائش و زیبائش کا محاکمہ کرتی ہے۔ اندازِ بیان اور ہیئتی ڈھانچہ کو پرکھتے ہوئے الفاظ کی شان و شوکت، غنائیت، سادگی، جدت طرازی، صوتی تکرار اور محاکاتی مصوری کی جانچ پڑتال کرتی ہے۔

مارکسی تنقید ادب برائے عوام کا نظریہ پیش کرتی ہے۔ اس کا نصب العین یہ ہے کہ ادیب کو سماج کی اقتصادی حالت سے کسی طور پر بھی لاپرواہی نہیں برتنا چاہئے بلکہ اپنی تمام تخلیقات کے ذریعے عوام میں جوشِ عمل، حرکت اور اتحاد پیدا کرتے رہنا چاہئے تاکہ سامراجیت کے خلاف بغاوت کا جذبہ ایک شعلۂ جوالہ بن جائے۔ اس زاویۂ نگاہ میں معاشی عنصر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہ تخلیقی ادب کو اقتصادی اور مادی اصولوں کی روشنی میں پرکھتا ہے، قنوطیت اور بیمار ذہنیت کو برا سمجھتا ہے۔ مستقبل کے رجائی نقطۂ نظر کا حامی ہے بورژوا ادب کا سخت مخالف اور جمہوری نظام کا مددگار و معاون ہے۔ عوام اور امراء، کسان اور زمیندار اور مزدور اور سرمایہ دار کے گرد مارکسی تنقید اپنے تانے بانے تیار کرتی ہے۔ سماج میں پنپنے والی بیمار ذہنیت، رسم و رواج کی بیجا پابندی یا تقلید اور طبقہ وارانہ تقسیم غرضیکہ اقتصادی اور سماجی نظام کی لوٹ کھسوٹ کا پردہ فاش کرتے ہوئے جبر و استبداد کی نشاندہی کرتی ہے۔

سماجی تنقید ادب کے پیشِ نظر معاشرے کے چہار جانب بکھری ہوئی خارجی زندگی کا تفصیلی جائزہ لیتی ہے۔ اسے حالات، حادثات، افکار و نظریات کی کسوٹی پر پرکھتی ہے، صحت مند ماحول کی نشاندہی کرتی ہے۔ طبقاتی کشمکش کو اجاگر کرتی ہے۔ سماجی تنقید ادب برائے زندگی کی ترجمان ہے۔ یہ انسانیت کی علمبردار ہے لہٰذا اخلاق کردار اور عادات و اطوار کو درست کرنے کی تلقین کرتی ہے۔ نقاد ادبی نگارشات کا جائزہ لیتے وقت اس بات کو ملحوظ رکھتا ہے کہ فنکار کس حد تک ادب کو زندگی کے قریب لاسکا ہے اور صحت مند معاشرے کے

خدوخال کو ابھارنے میں وہ کس حد تک کامیاب ہو سکا ہے۔

تاریخی نظریۂ تنقید کو تحقیقی اور عمرانی تنقید کے نام سے بھی منسوب کیا جا سکتا ہے۔ اس میں نقاد داخلی اور خارجی شواہد کے ساتھ ساتھ زمانہ کا تعین، انتساب، اس کی مختلف جہتوں اور صورتوں کا بھرپور جائزہ لیتا ہے۔ اس دبستان کا رشتہ ماضی، حال اور کسی حد تک مستقبل تینوں ہی سے جڑا ہوتا ہے۔ اس کے تحت نقاد ادب اور ادیب دونوں کا مختلف زاویوں سے اس طرح محاکمہ کرتا ہے کہ تاریخی حیثیت مسلم رہے یعنی ادیب کی تاریخِ ولادت و وفات، گرد و پیش کے واقعات اور ماحول کے اُتار چڑھاؤ کا بخوبی علم ہونا چاہئے ورنہ اس کمی کی وجہ سے نقاد فنکار کے انفرادی رُجحانات کو تاریخی قوتوں اور حوادث سے اچھی طرح مربوط نہیں کر پائے گا۔ تاریخی تنقید میں نقاد اس بات کا بھی بغور مشاہدہ کرتا ہے کہ وہ کون سے حادثات رونما ہوئے تھے جن کی بدولت فنکار کی شخصیت میں تلاطم پیدا ہوا۔ ان نکات کا رشتہ تاریخ سے منسلک کرتے ہوئے وہ جغرافیائی حالات اور ماحول پر بھرپور نگاہ ڈالتا ہے کہ فنکار یکے بعد دیگرے کس طرح گردشِ چرخ کا شکار ہوتا رہا ہے اور زمانے کے انقلاب نے اُسے کس حد تک متاثر کیا ہے اور بالآخر اس نے کن نظریات کو جنم دیا ہے یا کس نظریہ کو اپنایا اور اس کی پیروی کی ہے۔

سائنٹفک تنقید کو تجزیاتی اور استقرائی تنقید کے نام سے بھی منسوب کیا جا سکتا ہے۔ یہ مشاہدہ کے ساتھ تجربہ پر زور دیتی ہے۔ اس میں خیال و خواب کی باتوں اور لفظی صنعت گری کی گنجائش نہیں ہے۔ اس زاویۂ نگاہ کے مطابق نقاد علمی نگارشات کی جانچ کرتے وقت مصنف کی شخصیت کو اس کے مادی ماحول کے تناظر میں دیکھتا ہے اور پھر تعقل و استدلال کو کمالِ صحت کے ساتھ پیش کرتا ہے اس کے لئے وہ تجزیہ کا طریقہ اختیار کرتا ہے یعنی زندگی کی حقیقت و صداقت کو جاننے کے لئے وہ اس کو مختلف حصوں میں تقسیم کرتا ہے تاکہ ادبی تخلیقات کے اصل مفہوم کو غیر جانب دارانہ طور پر پیش کرتے ہوئے کم سے کم الفاظ میں صحیح نتیجہ نکال سکے۔

فن پارے کے توسط سے فنکار کے دل و دماغ بلکہ روح میں ڈوب کر جو جذبات و احساسات نقاد پر طاری ہوں ان کا من و عن بیان تاثراتی تنقید سے تعلق رکھتا ہے۔ اسے تخلیقی تنقید بھی کہا گیا ہے۔ تاثراتی تنقید کا طریقۂ کار عقلی نہیں بلکہ وجدانی ہے جس میں تاثرات کی بازآفرینی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس مکتبۂ فکر کے ناقدین کا خیال ہے کہ چونکہ ادب کا تعلق تاثر سے ہے

اس لیے تخلیق کے وقت فنکار پر جو کیفیت طاری ہوئی تھی یا دورانِ قرأت قاری نے جو اثرات قبول کیے ہیں، ان کو بیان کرنے کا نام تاثراتی تنقید ہے۔ اس کے لئے سماجی اقدار و افکار کی باز آفرینی کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ اس کے سلسلے میں حتمی رائے دینے کے بھی خلاف ہیں اور خارجی پابندیوں کو بھی درمیان میں لانا ضروری نہیں سمجھتے ہیں۔

جمالیاتی تنقید کا کام ادب پارے میں حسن کی تلاش کرنا ہے۔ جمالیاتی تنقید من کی موج کی باتیں کرتی ہے۔ اس کے نزدیک جذبات کی بڑی قدر و قیمت ہے۔ ناقدین کی نظر میں جمالیاتی قدر کی جانچ پرکھ میں اسلوبِ بیان کی جدّت اور ندرت کو خاصی اہمیت حاصل ہے۔ وہ تخلیق میں مواد سے زیادہ ہیئت پر زور دیتے ہیں۔ ان کے مطابق حسن کاری ایک وجدانی تجربہ ہے۔ جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کو منطق و فلسفہ یا مذہب اور اخلاق کے اصول سے نہیں جانچا جا سکتا ہے۔ ان کے نزدیک ادب کا جمالیاتی لطف نزاکتِ خیال، لطافتِ بیان اور لذّت و لمس میں ہے۔ اسی لیے وہ محض عقل و فہم سے کام لیتے ہوئے تاثراتی ردِ عمل کو اہمیت دیتے ہیں اور وجدان کو اپنا رہبر مانتے ہیں۔ درس اور اخلاق کے رجحانات کا تصوّر اُن کے نزدیک بے معنی ہے۔ وہ معمولی چیزوں میں بھی غیر معمولی حسن تلاش کر کے زندگی کو نشاط و انبساط سے لبریز کرنے کے عمل پر یقین رکھتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید انسانی کردار کے مشاہدات اور تجربات کی تشریح کرتی ہے۔ تخلیقی عمل اور خالق کے ذہنی میلانات کو سمجھنے میں معاونت کرتی ہے۔ یہ جذبات، احساسات اور طرزِ فکر کے تناظر میں اسباب و علل تلاش کرتی ہے کہ تخلیق معرضِ وجود میں کیونکر آئی؟ اس کے پیچھے کون سے محرکات تھے جو فنکار کو تخلیق پر آمادہ کرتے رہے؟ ان قوتوں کا پتہ لگانے کے لئے نقّاد فنکار کی شخصیت کا غائر مطالعہ کرتا ہے۔ اُن ماخذوں کی چھان بین کرتا ہے۔ اس کے لیے فنکار کے بیانات، مباحثے، انٹرویو اور ذاتی خطوط بڑی مدد دیتے ہیں۔ وہ ان خارجی شہادتوں کے وسیلے سے زیرِ نظر ادب پارے کے داخلی کوائف کی نشاندہی کرتا ہے کہ وہ کون سے عناصر و عوامل تھے جو تخلیق میں معاون و مددگار ثابت ہوئے ہیں۔

تنقید کے مذکورہ بالا شعبے ایک دوسرے سے جداگانہ ہوتے ہوئے بھی کسی حد تک باہم پیوستہ اور مربوط ہیں ان علاحدہ علاحدہ نظریوں کی اپنی ایک خصوصیت ہے۔ کیونکہ نقّاد جب کسی موضوع پر عمیق مطالعہ کے بعد اظہارِ خیال کرتا ہے تو لاشعوری طور پر کسی نہ کسی نظریۂ حیات کا علمبردار بن جاتا ہے لیکن اپنے آپ کو ایک خاص حلقے میں محصور کر لینا اور ہر تخلیق کو اسی محدود نگاہ سے دیکھنا کسی طرح بھی درست نہیں ہے۔ منظرِ عام پر آنے والی تخلیقات میں سے اکثر اپنے ساتھ نئے سوالات لاتی ہیں۔ نئے مسائل سے دوچار کراتی ہیں۔ پھر یہ کیونکر ممکن

ہے کہ انھیں جانچنے کا ایک مقررہ معیار ہو۔ سید شبیہ الحسن ادبی تنقید اور تحلیل نفسی میں فرماتے ہیں :

"تنقید ادب کے لیے نقاد کو ایک آئینہ خانے میں ٹھہرنا پڑتا ہے۔ جہاں ہر چہار طرف جلووں کی کشش ہوتی ہے۔ اس کا فرض ہے کہ وہ محض ایک طرف دیکھ کر اپنے فن کی جامعیت کو مجروح نہ کرے۔ ادبی دنیا میں ابتدائی تخلیق سے انتہائے تاثیر تک بے شمار منزلیں ہیں۔ نقاد نہ تو انھیں نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ رواداری کے ساتھ ان سے گذر سکتا ہے۔ ایک جامع اور واضح نقطۂ نظر وضع کرنا اور فنی ہمہ گیری کو مطمئن کرنا اسی وقت ممکن ہے جب نقاد منزل میں ہونے کے بجائے منزل شناس ہو۔"[۱۰]

یہ سچ ہے کہ نقاد علم و دانش کے تمام شعبوں پر یکساں مہارت حاصل نہیں کر سکتا لہٰذا اپنی بات میں زیادہ وزن پیدا کرنے کے لیے کسی ایک طریقے کو ترجیح دیتا ہے لیکن یہ فوقیت اس طرح کی نہ ہو کہ اس سے فساد و انتشار پیدا ہو جائے۔ بہتر طریقہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ نقاد کو جس قدر زیادہ تنقیدی نظریات کی دوسری شاخوں کا علم ہو گا وہ اتنی ہی معقول اور معتبر رائے دے سکے گا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی تنقید نگاری سے متعلق بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"آج اسی تنقید کو تنقید سمجھا جاتا ہے جو ذاتی بغض و عناد سے پاک ہو، جس میں لکھنے والا تہہ تک پہنچا ہو، جس میں اس نے ڈوب کر اور کھو کر چند ایسی باتیں کہی ہوں جو کسی نہ کسی اعتبار سے پڑھنے والے اور فن کار دونوں کے لیے مفید ہوں۔ جس میں اس نے محاسن کو پوری طرح کھل کر بیان کیا ہو اور اس کی خامیوں کو ہمدردانہ پیش کیا ہو۔"[۱۱]

اردو تنقید کی یہ ستم ظریفی نہیں تو اور کیا ہے کہ ہمارے نقاد عموماً کسی ایک فارمولے یا مخصوص عینک کو سامنے رکھتے ہوئے سطحی تاویلیں پیش کرتے ہیں۔ بنیادی نکتے کو فراموش کرتے ہوئے کہ اچھے نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ خارجی اور داخلی دونوں رجحانات کے مابین توازن و ہم آہنگی کو برقرار رکھتے ہوئے محرکات کا منبع تلاش کرے کہ آخر وہ کون سی تحریکیں تھیں جن کے باعث ادب پارہ معرض وجود میں آیا۔

حواشی : [۱] کشاف تنقیدی اصطلاحات، مرتبہ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی۔ ص ۵۰۔ [۲] تنقیدی اصول اور نظریے، حامد اللہ افسر۔ ص ۶۶۔ [۳] تنقید کیا ہے؟ پروفیسر آل احمد سرور۔ ص ۱۹۹۔ [۴] ادب (تنقیدی نظریات جلد دوم)، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ۔ ص ۲۸۔ [۵] ادبیات اور اصول نقد (تنقیدی نظریات جلد اول)، نیاز فتحپوری۔ ص ۴۵-۴۶۔ [۶] تنقید کیا ہے؟ پروفیسر آل احمد سرور۔ ص ۱۸۶۔ [۷] فنِ تنقید، محمد احسن فاروقی۔ ص ۱۶۹۔ [۸] حالی اور نیا تنقیدی شعور، اختر انصاری۔ ص ۲۲۔ [۹] تنقید اور مجلسی تنقید، وزیر آغا۔ ص ۱۲۔ [۱۰] ادبی تنقید اور تحلیلِ نفسی، سید شبیہ الحسن۔ ص ۱۹۷۔ [۱۱] اردو تنقید نگاری، ڈاکٹر عبادت بریلوی۔ ص ۴۲۔

پریم چند پر سماجی تحریکوں کے اثرات

پریم چند نے آنکھ کھولی تو ملک کو شدید بحران میں مبتلا پایا۔ نصف صدی میں ہی غیر ملکی تسلّط نے جاگیردارانہ نظام کی جڑوں کو اور بھی مضبوط کر دیا تھا۔ زمیندار، جاگیردار، تعلقدار، نواب، راجہ، مہاراجہ درجہ بدرجہ سارے ملک میں پھیلے ہوئے عام رعیت اور کسانوں کا مختلف ڈھنگوں سے استحصال کر رہے تھے۔ سماج کا ہر شخص اپنے سے کمزور کو دبا رہا تھا۔ اس طرح ملک غلام در غلام بنا ہوا تھا۔ انسانی برادری بے شمار درجات میں تقسیم ہو چکی تھی۔ باہمی یگانگت کے فقدان نے سماج کے آپسی رشتوں کو کھوکھلا کر کے رکھ دیا تھا۔ غیر ملکی صنعت کاروں کی بدولت سارا ملک سرمایہ دارانہ نظام کی گرفت میں آ چکا تھا۔ یہ غیر ملکی حکمرانوں کی حکمتِ عملی تھی کہ ملک میں بہ یک وقت جاگیرداری اور سرمایہ داری نظام کی بنیادوں کو اس طرح مضبوط کیا گیا کہ اس کا اقتصادی، سماجی اور اخلاقی ڈھانچہ تباہ ہو کر رہ گیا۔ مساوات کا فقدان تھا۔ قومی وحدت و یکانگت ناپید تھی۔ مشترکہ تہذیب دم توڑ رہی تھی۔ سارا ملک عدم استحکام کا شکار تھا۔ متوسط طبقہ کا وجود خطرے میں تھا۔ کمزور اور غریب اس حد تک ٹوٹ چکا تھا کہ اس میں فریاد کرنے کی سکت بھی باقی نہیں رہ گئی تھی۔ بیکسی اور یاس کے اس ماحول نے کچھ ایسی غیر انسانی رسوم کو جنم دے دیا تھا کہ سماج کا ایک طبقہ خصوصاً اور طبقہ کے کچھ افراد عموماً جانوروں سے بھی بدتر زندگی گذارنے کے لئے مجبور تھے۔ برسہا برس کے اس استحصال کے نتیجے میں پورا معاشرہ سسک کر دم توڑ رہا تھا۔ ان حالات نے مفکرین کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ملک کے مختلف گوشوں میں متعدد تحریکیں جنم لینے لگیں۔ اصلاح کے لئے کچھ نے مذہب کو اولیت دی۔ کچھ نے سماجی فلاح و بہبود کو مقدم جانا اور اس جانب متوجہ ہوئے۔ کچھ جیالے ایسے بھی اٹھ کھڑے ہوئے جنھوں نے غیر ملکی تسلّط کو ان حالات کا ذمہ دار ٹھہرایا اور اس کے خلاف صف آرا ہو گئے۔ بہرحال نصب العین ایک تھا۔ راہیں مختلف تھیں۔ منزل ایک تھی، راستے جداگانہ تھے۔ پریم چند ان مختلف تحریکات، افکار و نظریات سے متاثر ہوئے۔

پریم چند سے پہلے ملک گیر سطح پر بعض تحریکیں مذہبی اور سماجی اصلاح کی غرض سے وجود میں آچکی تھیں۔ پریم چند ذہنی طور پر ان تحریکوں سے متعلق بعض شخصیتوں کے زیر اثر تھے۔ اسی سبب ہمارے لئے ان تحریکوں اور شخصیتوں کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ سب سے پہلا اور بہت اہم نام راجہ رام موہن رائے کا ہے۔ منوہر لال زتشی کے مطابق:

"جنگ پلاسی کے سترہ برس بعد ۱۷۷۴ء میں بنگال کے ضلع ہگلی کے قصبہ رادھانگر میں ایک ایسا شخص پیدا ہوا جس نے باوجود عظیم دقتوں کے اپنے گردوپیش کی مشکلات پر فتح حاصل کرکے ہندوستان میں مذہبی، سوشل اور قومی اصلاح کی بنیاد رکھی جس نے مذہب کے میدان میں بت پرستی کو چھوڑکر خدا پرستی کی طرف اپنی قوم کو متوجہ کیا۔ ستی کی قبیح رسم کی بیخ کنی کرکے سوشل اصلاح کے پہلے مرحلے کو طے کیا اور انگلستان میں پارلیمنٹ کی کمیٹی کے سامنے اظہار دیکر اُن پولیٹیکل اصول کا خاکہ کھینچا جس میں آج تک رنگ و روغن بھرا جا رہا ہے۔"[۱]

راجہ رام موہن رائے نے ہندوؤں کی مذہبی اور سماجی اصلاح کی غرض سے بنگال میں "برہمو سبھا" کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی سبھا نے کچھ عرصے بعد "برہمو سماج" کے نام سے ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی اور جلد ہی ملک کے ایک بڑے حصے میں پھیل گئی:

"انھوں نے..... ایک انجمن ۲۰ اگست ۱۸۲۸ء کو برہمہ سبھا کے نام سے قائم کی..... چت پور روڈ پر زمین خرید کر برہموسماج کے لئے عمارت تعمیر کی گئی۔ ۲۳ جنوری ۱۸۳۰ء کو یہ عمارت بن کر تیار ہوگئی اور اسی روز اس میں برہموسماج منتقل کر دی گئی۔"[۲]

اس تحریک نے قدامت پرستی اور تنگ نظری پر مبنی بعض فرسودہ رسوم کے خلاف مورچہ قائم کیا، خدائے واحد کی طرف ہندو قوم کو رغبت دلائی، عورتوں کو زبوں حالی پر توجہ دی، ستی کی وحشیانہ رسم کے خلاف زبردست محاذ قائم کیا اور بالآخر ۴ دسمبر ۱۸۲۹ء کو حکومتِ وقت نے اسے خلافِ قانون قرار دیا۔ راجہ رام موہن رائے کا یہ کارنامہ بلاشبہ اُن کے نام کو ہمیشہ زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے لیکن ان کا تاریخی اہمیت کا حامل ایک کام اور بھی ہے۔ اس زمانے کے بعض ہندو مرد ایک سے زائد شادیاں کرتے۔ نتیجہ میں وہ اپنے مرنے کے بعد کئی عورتوں کو بیوہ چھوڑ جاتے۔ ہندو سماج میں بیواؤں کے لئے دوسری شادی کا کوئی تصور نہیں تھا۔ انھیں منحوس خیال کیا جاتا۔ خوشی کے موقعوں پر ان کا دیکھ لیا جانا یا اُن سے ملنا بدشگونی کی علامت سمجھی جاتی۔ راجہ رام نے عورتوں کے ساتھ رائج اس غیر انسانی سلوک کے خلاف آواز بلند کی۔ انھوں نے کئی کم سن بیواؤں کی شادیاں کرائیں اور اس بات کی کوشش کی

کہ شوہروں کی جائیداد سے عورت کو بھی حصّہ ملے۔ پریم چند نے سب سے پہلے اس جانب توجہ دی اور اسے اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا۔ بقول ڈاکٹر نریش:

"پتی کو پرمیشور کا درجہ دے کر ہندو سماج نے جس عورت کو گھر کی داسی اور مرد کے بستر کی زینت بنا دیا تھا اور جس عورت کو ہندو سماج نے پتی کے ساتھ ستی ہونے پر مجبور کر رکھا تھا، پریم چند نے اسی عورت کے لئے پتی کی موت کے بعد زندگی کا حق مانگا۔"[۱]

انھوں نے "آہ بیکس"، "بیٹی کا دھن"، "نوک جھونک"، "معصوم بچہ"، "ابھاگن"، "بدنصیب ماں"، وغیرہ اپنے افسانوں اور "ہم خرما وہم ثواب"، "روٹھی رانی"، "جلوۂ ایثار"، "بیوہ"، "نرملا"، "غبن" وغیرہ ناولوں میں بڑی وضاحت کے ساتھ ہندوؤں میں کثرتِ ازدواج اور بیواؤں کے ان ہی مسائل کی جانب پڑھنے والوں کی توجہ دلائی ہے۔ وہ اپنے ناول 'بیوہ' میں کملا پرشاد کی زبانی کہتے ہیں:

"اگر کسی ناگہانی صدمے سے یہ مکان گر پڑے تو ہم کل سے اسے پھر سے بنانا شروع کر دیں گے مگر جب کسی عورت کی زندگی پر کوئی ناگہانی آفت پڑ جاتی ہے تو اس سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ ہمیشہ اس نام کو روتی رہے۔ یہ کتنی بڑی بے انصافی ہے۔"[۲]

راجہ رام موہن رائے کی وفات[۳] کے بعد برہمو سماج تحریک کی قیادت رویندر ناتھ ٹیگور نے کی[۴] بعد میں بعض جزوی اختلافات کی بنا پر تحریک دو حصّوں میں منقسم ہو گئی۔ پہلے گروہ کی قیادت تو رویندر ناتھ ٹیگور ہی کے ہاتھوں میں رہی لیکن دوسرا گروہ کیشپ چندر سین کے زیرِ قیادت چلا گیا:

"۱۱ر نومبر ۱۸۶۶ء کو کیشپ چندر سین نے مہارشی رویندر ناتھ ٹیگور سے الگ ہو کر برہمو سماج آف انڈیا قائم کی۔ اس نئی سماج کے قائم ہونے پر، برہمو سماج کے پرانے ممبروں نے اپنی انجمن کا نام آدی برہمو سماج رکھ لیا۔"[۵]

عبد اللہ یوسف علی کے مطابق اس انجمن کے:

"کام کے پانچ حصے تھے یعنی طبقۂ نسواں کی فلاح و بہبود، تعلیم ارزاں قیمت پر، علمی کتابوں کی اشاعت، نشے کی چیزوں کو بند کرنے کی کوشش، خیرات کی تنظیم۔"[۶]

کیشپ چندر سین اور ان کے معاون گوبند راناڈے نے اپنے زورِ خطابت سے اِس تحریک کو بہت قوت عطا کی۔ ملک کے دور دراز گوشوں میں پہنچ کر انھوں نے ذات پات کے خلاف آواز بلند کی۔

مختلف ذاتوں کے درمیان شادی بیاہ کے رشتوں کو جایز قرار دیا۔ تعلیم کی اہمیت پر خاصا زور دیا۔ عام بچوں، یتیموں اور بیواؤں کے لیے بالترتیب جگہ جگہ مدرسے، یتیم خانے اور بیوہ آشرم قائم کئے اور ان کے لئے ہر ممکن سہولتیں فراہم کیں۔ کم عمر بچوں کی شادی کی مخالفت کی اور بیوہ کی دوسری شادی پر زور دیا۔ مشترکہ خاندان میں عورت کے لئے پیدا ہونے والے مسائل کو بیان کیا اور اس سے نجات پانے کے ذرائع بتائے۔ اسی نظریے سے متاثر ہو کر سری نواس لاہوٹی پریم چند کے ذہنی ارتقاء کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ رواج:

"ہندوستان میں صدیوں سے چلا آرہا ہے لیکن اب یہ رواج زمانے کی ضرورتوں کو پورا نہیں کرسکتا، اس لئے کہ جس عہد میں زمین ہی سب کچھ سمجھی جاتی تھی اور پیداوار کا خاص ذریعہ سمجھی جاتی تھی۔ اس عہد میں مشترکہ خاندان کا تصوّر بالکل درست ہو سکتا تھا لیکن جس عہد میں تمام لوگوں کے روزگار مختلف ہوں اور کوئی کم اور کوئی زیادہ کماتا ہو اس رواج کی کامیابی مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے۔"[۵]

پریم چند نے ان تمام نکات کی تشریح کو اپنا نصب العین بنایا اور مختلف انداز سے ان کو عوام کے سامنے پیش کیا۔ "غبن" میں رتن کہتی ہے:

"میں نے کہہ دیا اس گھر کی کسی چیز پر میرا دعویٰ نہیں۔ میں کمار یہ کی لونڈی تھی۔ لونڈی کا گھر سے کیا تعلق، نہ جانے کس پاپی نے یہ قانون بنایا تھا...... اگر میری زبان میں اتنی طاقت ہوتی کہ اس کی آواز سارے ملک میں پہنچ سکتی تو میں اپنی بہنوں سے کہتی کسی مشترکہ خاندان میں شادی مت کرنا اور اگر کرنا تو جب تک اپنا گھر الگ نہ بنالینا آرام کی نیند نہ سونا۔"[۶]

"برہمو سماج" کے بعد ایک دوسری تحریک آریہ سماج نے ملک گیر پیمانے پر اثرات مرتب کئے آریہ سماج کی بنیاد سوامی دیانند سرسوتی نے ۱۰ اپریل ۱۸۷۵ء کو بمبئی میں رکھی۔ رفتہ رفتہ دوسری جگہوں پر بھی اس تحریک کی شاخیں قائم ہو گئیں۔ اس تحریک نے بت پرستی کے خلاف زبردست محاذ قائم کیا۔ جوالا پرشاد برق اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ سوامی جی کی اس تحریک سے قبل:

"ہندو قوم بیہودہ رسم و رواج کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی تھی ـــــ بیچاری لڑکیوں کا قتل، بیواؤں پر ظلم، تعلیم یافتہ لوگوں کا بھی عیاش پنڈتوں کو اپنی بیوی تک دان دینا مذہبی رسم و رواج میں داخل ہو گیا تھا۔"[۷]

مگر آریہ سماج تحریک نے :

"اچھوت ادھار و گئو رکشا پر زور دیا تھا۔ شدّھی کا راستہ دکھلایا تھا۔ بال بدھواؤں کی شادی کی تلقین کی تھی اور یہ بتلایا تھا کہ ویدوں کے پڑھنے کا استحقاق ہر ایک انسان کو ہے"[۱]

ڈاکٹر صادق اس کی افادیت کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ اس تحریک نے :

" ذات پات کے اختلافات ختم کرنے کے لیے عملی اقدامات کئے، اشاعتِ تعلیم بالخصوص تعلیم نسواں کے لیے بھرپور کام کیا۔ مذہبی روپ دھارن کر لینے والے رسوم و رواج سے ہندو مذہب کا دامن پاک کرنے کی امکان بھر سعی کی اور اپنے پیروؤں کو ویدوں کے سائے میں آنے کی دعوت دی"[۲]

پریم چند سوامی جی کی عہد آفریں شخصیت اور ان کی تحریک کی افادیت سے بے حد متاثر ہوئے۔ انھوں نے تنگ نظری اور فرسودہ رسوم پر اپنے ڈرامہ "روحانی شادی" میں سخت نکتہ چینی کی ہے۔ اس ڈرامے کے آخری منظر میں ہیروئن مس جینی کہتی ہے :

" میں نے ایک قابلِ قدر ہستی کو رسوم پر قربان کیا اور آج ان رسوم کو اس کے نام پر قربان کر دوں گی ــ ہمارے رسوم کتنے مہلک ہیں ــ جسے ہم مذہب کہتے ہیں محض رسوم کا پھندا ہے ہماری روح اور ضمیر کی آزادی اس پھندے میں تڑپتی ہے ــ میں آج بلند آواز سے کہتی ہوں کہ انسان عقائد سے زیادہ اہم اور کہیں زیادہ بیش بہا ہے"

ابتداءً آریہ سماج کا مقصد مذہبی تعلیم کی ترویج تک محدود تھا پھر قوم کے مفاد میں اس کا دائرۂ عمل وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔ آریہ سماجی تحریک سے پریم چند کو جو روحانی لگاؤ تھا اس کا اظہار ان کے ناول "ہم خرما و ہم ثواب" میں ہوتا ہے۔ اس ناول کا ہیرو ایک نوجوان وکیل امرت رائے ہے۔ وہ سناتن دھرم چھوڑ کر آریہ سماجی عقائد اپنا لیتا ہے اور بڑی شدّ و مد کے ساتھ اس راہ پر گامزن ہو جاتا ہے۔ دھرم کے مروّجہ معمولات سے انحراف کے سبب اس کی شادی پریما سے نہیں ہو پاتی۔[۳] لالہ بدری پرشاد اس بات کو پسند نہیں کرتا کہ اس کا ہونے والا داماد 'ادھرمی' ہو کر روایات پر نکتہ چینی کرے اور قدیم ہندو تہذیب کی بے حرمتی کا مرتکب ہو۔ امرت رائے محبت کے جذبہ کو قوم کی خدمت کے فرض پر قربان کرتے ہوئے لالہ بدری پرشاد کو لکھتا ہے کہ :

" ہماری طرزِ معاشرت احکام وید سے متناقض ہے اور جس کو غلطی سے سناتن دھرم

کہتے ہیں وہ اس پرانے بوسیدہ خیال لوگوں کی جماعت ہے جو مذہب کے پردے میں ذاتی
فلاح ڈھونڈتے ہیں۔ اس لیے ہم کو مجبوراً اس سے کنارہ کش ہونا پڑا۔ اگر اس حیثیت میں
آپ مجھ کو فرزندی میں قبول فرمائیں تو خیر، ورنہ مجھے اپنی بد قسمتی پر بھی افسوس نہ ہوگا۔"[۵۵]

پریم چند نے اس ناول میں توہم پرستی، اندھی تقلید اور فرسودہ رسموں کے خلاف آواز بلند کی ہے اور بیوہ کی شادی اور مختلف ذاتوں کے مابین رشتے قائم کرنے کی تحریک کی ہے۔ بقول ڈاکٹر نریش:

"آریہ سماج کی جس تحریک نے بیوہ کی شادی کے مسئلے کو لے کر ہمارے سماجی شعور کو جھنجھوڑنا
شروع کیا تھا۔ اسے پریم چند نے اپنے اولین ناولوں میں ہی یہ صورت عطا کر دی کہ ان کا کردار
امرت رائے بیواؤں کے لئے آشرم قائم کر کے انھیں ہندو سماج کے مظالم سے محفوظ کرنے
کے لئے سرگرم عمل ہو اٹھتا ہے۔"[۵۶]

آریہ سماج کے بانی سوامی دیانند سرسوتی خود بھی برہمو سماج تحریک سے بہت زیادہ متاثر تھے۔ اسی سبب دونوں تحریکوں میں بڑی یکسانیت پائی جاتی ہے اور بادی النظر میں کوئی بڑا فرق معلوم نہیں ہوتا۔ برہمو سماج نے ہندوؤں کے اندر پھیلی ہوئی سماجی برائیوں کو دور کرنے پر زور دیا اور آریہ سماج نے ان کے عقائد کی اصلاح کو غرض و غایت بنا لیا۔ اس طرح نصب العین کے اشتراک کے ساتھ ان دونوں تحریکوں نے ہندو سماج میں پھیلی ہوئی مختلف قسم کی برائیوں اور خراب رسموں کو دور کرنے کی جدّوجہد کی۔ مقصد کے اس اتحاد کے باوجود دونوں تحریکوں میں جزوی طور پر نقطۂ نظر اور طریقۂ کار میں اختلاف بھی رہا ہے:

"سوامی دیانند سرسوتی بانی آریہ سماج صرف ویدوں کو الہامی کتب مانتے ہیں اور دیگر
مذاہب کی بڑی شدومد سے تردید کرتے ہیں۔۔۔۔ راجہ رام موہن رائے نے خدا کو
خلاق مانا ہے اور ان کو کسی مذہب کی خوبیوں کے اخذ کرنے میں ذرا بھی دریغ نہیں ہے
ان کی نظر میں جیسی ویدوں کی عظمت ہے اسی طرح قرآن اور انجیل کی بھی ہے"[۵۷]

دونوں تحریکوں نے ہندو قوم کی تعمیر انسانیت کی اعلیٰ قدروں کی بنیاد پر، جدید تقاضوں کے مطابق کرنی چاہی۔ ذات پات کی تفریق کو مٹانے کی کوشش کی۔ تعلیمی اہمیت پر زور دیا۔ علم کی اہمیت پر دونوں تحریکوں میں یکساں زور دیا جاتا تھا۔ دونوں کے حامیوں نے متعدد مقامات پر اسکول اور کالج کھولے۔ ویدک علوم کو جدید سائنسی تقاضوں کے مطابق پیش کیا۔

برہمو سماج اور آریہ سماج تحریکوں کے علاوہ پریم چند ایک تیسری تحریک "راماکرشنا" کے بھی بڑے مداح تھے جو اس زمانے میں ملک گیر حیثیت حاصل کر رہی تھی۔ راماکرشنا مشن کی بنیاد بنگال کے ایک برہمن جوگی شری رام کرشن پرم ہنس نے رکھی تھی۔ یہ تحریک جوگی جی کے نام کی مناسبت سے مشہور ہوئی۔

"سری راماکرشنا بنگال کے ہگلی ضلع کے ایک گاؤں کمارپکور میں ۱۸۳۵ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد خود بھی رام گاؤں کے مندر کے پجاری تھے۔ ۱۸۵۵ء میں جبکہ سری راماکرشنا کی عمر تقریباً انیس سال کی تھی، وہ دکسنیشور کے مندر پہنچے۔ پہلے تو اس مندر میں اپنے بھائی کے نائب کے طور سے کالی دیوی کے پجاری مقرر ہوئے اور پھر بھائی کے انتقال کے بعد اس جگہ پر مکمل پجاری کی حیثیت سے کام کرنے لگے۔"[۵۴]

رام کرشن پرم ہنس مورتی پوجا کے قائل اور کالی ماں کے بھگت تھے۔ ان کی شخصیت اور افکار نے اس زمانے میں خاصے بڑے تعلیم یافتہ حلقے کو اپنے زیر اثر لے لیا تھا۔ ان کے عقیدت مندوں کی تعداد بڑھتی گئی اور جوگی جی کے افکار و نظریات سے لوگ مستفیض ہوتے رہے۔ کالی ماں کے ساتھ خصوصی عقیدت کے باوجود تمام مذاہب کا احترام ان کے مشن میں شامل تھا۔ بنکم چندر چٹرجی اور گریش چندر گھوش جیسے ادیب اس مشن کے ہمنوا ہوئے لیکن سب سے ممتاز نام سوامی وویکانند[۵۵] کا ہے جو بڑے پایے کے خطیب، مفکر اور اپنے مخصوص مذہبی معاملات کے زبردست[۵۶] عالم تھے۔ انھوں نے اپنے زورِ بیان اور زورِ استدلال سے اس تحریک میں جان ڈال دی۔ ان کے کارناموں سے پریم چند بھی نہایت متاثر تھے چنانچہ وہ اس کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے ماہنامہ "زمانہ" کے شمارہ مئی ۱۹۰۸ء میں "سوامی وویکانند" کے عنوان سے لکھتے ہیں کہ:

"گذشتہ صدی عیسوی کے ابتدا میں مادیت نے سر اٹھایا۔ اس کا حملہ ایسا پرزور تھا کہ ہندوستان کی روحانیت کو اس کے مقابل میں سرِ تسلیم خم کرنا پڑا۔ ایسی حالت میں ہندوستان کی خاک پاک سے پھر ایک بزرگ اٹھا جو روحانیت کے جوش سے معمور تھا جس کا دل محبت سے لبریز تھا۔ یہ اس نفس پاک کی برکت ہے کہ آج ہم اپنے قدیم معیاروں کی پرستش کرنے کے لیے تیار ہیں۔"

پریم چند سوامی وویکانند کی بارعب اور پُر وقار شخصیت کی "دلنشین تصویر" "جلوۂ ایثار" میں پیش کرتے ہیں۔ اس ناول کا ہیرو سوامی جی کی طرح "ذہین اور متین، معصوم اور خوبصورت[۵۷]" ہے:

"سوامی جی نہایت وجیہہ و شکیل بزرگ تھے۔ آپ کی نگاہ میں برقی تاثیر تھی۔ چہرہ روحانیت کے رُعب و جلال سے منوّر تھا۔ مزاج بہت سادہ اور روش بالکل منکسرانہ تھی۔ ان کی علمیت لامحدود تھی۔"[۲۲]

سوامی جی نے اپنے گرو کی تعلیمات کو پھیلانے کے خاطر دور دراز علاقوں کے علاوہ غیر ممالک کے بھی سفر کیے۔ ان کی تعلیمات کے زیر اثر پریم چند مذکورہ مضمون میں ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

"سری سوامی ویویکانند کی تعلیم روحانیت کی کرامات ہے۔ سوامی جی کی تلقینات کا لبِ لباب یہ تھا کہ ہم اپنی قوم کے ساتھ اپنا فرض ادا کریں، روحانیت حاصل کریں۔ شہ زور اور دلاور ہوں۔ نیچی ذاتوں کو ابھاریں اور انھیں اپنا بھائی سمجھیں۔ ہندو فلسفہ کے عملی پہلو پر عمل کریں اور نفس کشی اور ریاضت اور ترک ان لوگوں کے لیے چھوڑ دیں جنھیں ایشور نے ان بلندیوں تک پہنچنے کی توفیق دی ہے۔"

ہندوستان کی قومی اور سماجی تعمیر میں بعض غیر ملکی اداروں اور افراد کی کاوشیں بھی قابلِ ذکر ہیں جنہوں نے ملک کو مغرب کے نئے رجحانات سے آگاہ کرایا اور ذی شعور حضرات کو مشعلِ راہ دکھائی۔ ان میں تھیوسوفیکل سوسائٹی کا نام سب سے نمایاں ہے۔ اس سوسائٹی کا وجود بمقام نیویارک (امریکہ) بتاریخ ۷ر دسمبر ۱۸۷۵ء عمل میں آیا تھا۔ اس کی شاخ ۱۸۸۲ء میں کرنل اسکاٹ اور میڈم بلاواٹسکی نے مدراس میں قائم کی تھی۔ لیکن گیارہ سال بعد ۱۸۹۳ء میں محترمہ اینی بیسنٹ نے ہندوستان آکر اس کی ذمہ داریاں سنبھالیں[۲۳] اور اس کو فعال بنایا۔ تھیوسوفیکل سوسائٹی کے زیر اہتمام بنارس میں سنٹرل ہندو اسکول کے قیام عمل میں آیا جو بعد میں پنڈت مدن موہن مالویہ کی سرکردگی میں ترقی کر کے ہندو یونیورسٹی میں تبدیل ہوا۔ اس سوسائٹی کے کچھ اصول تھے جن کے دائرے میں رہ کر انھوں نے اپنے کام کو آگے بڑھایا۔ اس کے اراکین نے بھی اپنے افکار و نظریات اور کارکردگی سے بہت سے لوگوں کے دلوں کو متاثر کیا۔ سماجی اصلاح کے جتن کیے۔ تعلیم کے فروغ کے لیے کوششیں کیں۔ پریم چند کو بھی ہندوستانیوں میں تعلیم کی کمی کا شدید احساس تھا اور وہ بھی ملک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے انسانوں میں تعلیم کے رواج کو عام کرنا چاہتے تھے۔ "زادِ راہ"، "خاکِ پروانہ" اور "واردات" کے اکثر افسانوں میں انھوں نے تعلیم کی قدر و قیمت پر مختلف زاویوں سے زور دیا ہے۔ ناول گوشۂ عافیت، چوگانِ ہستی اور میدانِ عمل میں

بڑی وضاحت کے ساتھ اس مسئلے کی اہمیت سے بحث کی ہے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ بہت سی سماجی برائیاں محض تعلیم کی کمی کی وجہ سے باقی ہیں۔ تعلیم عام ہو گی تو رفتہ رفتہ یہ برائیاں خود ہی ختم ہو جائیں گی۔ تعلیم کی طرف سے عوامی غفلت پر اظہار افسوس کرتے ہوئے انھوں نے اپنے ایک افسانہ "روشنی" میں کہا ہے:

"یہاں مدرسوں میں کتے لوٹتے ہیں۔ جب مدرسے میں پہنچ جاتا ہوں تو مدرس کو کھاٹ پر نیم غنودگی کی حالت میں لیٹے پاتا ہوں۔ بڑی دوا دوش سے دس بیس لڑکے جوڑے جاتے ہیں۔ جس قوم پر جمود نے اس حد تک غلبہ کر لیا ہو اس کا مستقبل انتہا درجہ مایوس کن ہے۔" [۱۶]

"میدانِ عمل" میں تعلیم کے مقصد، اہمیت اور پھر اس کے فروغ کے سلسلہ میں بعض کاوشوں کا ذکر کرتے ہیں:

"یہ مدرسہ ڈاکٹر صاحب کے بنگلے ہی میں تھا۔ نو بجے تک ڈاکٹر صاحب خود تعلیم دیتے تھے۔ اگرچہ یہاں فیس بالکل نہ لی جاتی تھی اور تعلیم کے جدید اور بہترین اصولوں کی پابندی کی جاتی تھی پھر بھی لڑکوں کی تعداد بہت کم تھی۔ مشکل سے دو ڈھائی سو لڑکے آتے تھے۔ چھوٹے چھوٹے بھولے بھالے معصوم بچوں کا فطری نشوونما کیسے ہو۔ وہ کیسے باہمت، قناعت پسند، خادم بن سکیں۔ یہی اس کا خاص مقصد تھا۔" [۱۷]

مختلف تحریکوں کے زیر اثر، تعلیم کی طرف آہستہ آہستہ بڑھتے ہوئے رجحان اور اس کے مثبت اثرات کا بیان "میدانِ عمل" میں وہ اس طرح کرتے ہیں:

"تھوڑے سے دنوں میں ہی تعلیم کا کچھ کچھ اثر بھی نظر آنے لگا ہے۔ بچے اب صاف رہتے ہیں، جھوٹ کم بولتے ہیں، جھوٹے بہانے نہیں کرتے۔ گالیاں نہیں بکتے اور گھر سے کوئی چیز چرا کر نہیں لے جاتے، نہ اتنی ضد ہی کرتے ہیں۔ گھر کے معمولی کام شوق سے کرتے ہیں۔" [۱۸]

مذکورہ تھیوسوفیکل سوسائٹی کے ذریعہ وارانسی میں ایک بڑے تعلیمی مرکز کا قیام عمل میں آیا تھا جو پریم چند کے نصب العین کی تکمیل کے سلسلے میں ایک جز کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس سوسائٹی نے عالمی برادری کا جو تصور اس زمانے کے سماج کو دیا تھا اس میں بھی پریم چند کے لئے بڑی جاذبیت تھی۔ خود ان کے نزدیک اعلیٰ انسانی قدریں کسی ایک ذات یا برادری تک محدود نہیں تھیں۔ وہ تمام انسانوں کے لیے سوچتے تھے۔ ان کے اندر کا فنکار عام انسانوں کی محرومی پر تڑپ اٹھتا اور فن کے روپ میں زندگی کی تلخی کا گلہ کرتا۔

ذات پات کی تفریق کے نتیجے میں اچھوتوں کو کسمپرسی کے عالم میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہونا پڑتا تھا اس تفریق کے انسداد کے لئے جدوجہد کرنا اس زمانے کی کم و بیش تمام اصلاحی تحریکوں کے لئے ایک مشترک

مقصود بنا ہوا تھا۔ پریم چند نے بھی اس باب میں خصوصی توجہ کی۔ وہ اچھوتوں کے حالِ زار پر بے چین ہو اُٹھتے۔ انھوں نے "اچھوت طبقہ کے وجود کو ہندو دھرم کے نام پر بڑا کلنک مانا ہے۔" وہ "میدانِ عمل" میں اس مسئلے کو بڑے تیکھے انداز سے پیش کرتے ہیں اور اس سے متعلق واقعات کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ حساس ذہن میں چنگاریاں سی اٹھنے لگتی ہیں۔ ٹھاکر دوارہ میں ایک ماہ سے مدھو سودن جی کی کتھا ہو رہی ہے۔ اس کتھا کو سننے کے لئے اچھوت بھی پہنچتے ہیں اور مندر کے اس حصے میں جا کر خاموشی سے بیٹھ جاتے ہیں جہاں جوتے چپل وغیرہ رکھے جاتے ہیں کسی طرح مندر کے اندر خبر ہو جاتی ہے کہ اچھوت دروازے کے پاس بیٹھے کتھا سن رہے ہیں۔ اس خبر سے مندر میں ہنگامہ برپا ہو جاتا ہے۔ برہمچاری جی تے :

"اپنا سر پیٹ لیا، یہ بدمعاش روز یہاں آتے تھے اور سب کو چھوتے تھے۔ ان کا چھوا ہوا پرشاد روز لوگ کھاتے تھے اس سے بڑھ کر اندھیر اور کیا ہو سکتا ہے۔"[۷۷]

دھرم کے بھرشٹ ہو جانے کی وجہ سے :

"دین داروں کے سر پر خون سوار ہو گیا۔ کئی آدمی جوتے لے کر ان غریبوں پر پل پڑے۔ بھگوان کے مندر میں بھگوان کے بھگتوں کے ہاتھوں بھگوان کے بھگتوں پر جوتوں کی بارش ہونے لگی۔"[۷۸]

پریم چند اس ظلم کے خلاف اپنے خیالات کو ڈاکٹر شانتی کمار کے الفاظ میں پیش کرتے ہیں :

"آپ لوگوں نے ہاتھ کیوں بند کر لیے۔ لگائیے خوب کس کس کر اور جوتوں سے کیا ہوتا ہے۔ بندوقیں منگائیے اور ان بے دھرموں کا خاتمہ کر دیجیے۔ اور تم دھرم کو ناپاک کرنے والو تم سب بیٹھ جاؤ اور جتنے جوتے کھا سکو کھاؤ۔ تمھیں اتنی بھی خبر نہیں کہ یہاں سیٹھ، مہاجنوں کے بھگوان رہتے ہیں ـــ یہ بھگوان جواہرات کے زیور پہنتے ہیں۔ موہن بھوگ اور ملائی کھاتے ہیں۔ چیتھڑے پہننے والوں اور ستو کھانے والوں کی صورت نہیں دیکھنا چاہتے۔"[۷۹]

اچھوت ہر ظلم و ستم برداشت کرتے پھر بھی برہمنوں کو مقدس جان کر قابلِ پرستش سمجھتے۔ دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے ان کے وسیلے کو ضروری خیال کرتے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس :

"یہ لوگ انھیں ہمیشہ سے ہندو دھرم کا محافظ سمجھتے آئے ہیں اس لئے وہ ان کی عزت کرتے اور ان کی بزرگی اور جلال سے خوفزدہ رہتے۔ انھیں خوش کر کے اور دان دچھنا دے کر وہ سمجھتے کہ دیوتاؤں کو منا لیا۔"[۸۰]

صدہا صدیوں کی وراثت میں ان کا ذہن اس طرح ہموار ہوا کہ برہمنوں کو ہر طرح خوش رکھنا ہی ان کے لئے مذہب کا بنیادی فریضہ ہو گیا۔ پریم چند نے برہمنوں کی روش اور ان کے طور طریق کو گئودان میں

اس طرح پیش کیا ہے کہ بہت سی ڈھکی چھپی گرہیں کھل کر سامنے آجاتی ہیں اور ڈاکٹر قمر رئیس کے اس قول کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ :

"برہمنوں نے مذہب کو ہمیشہ اپنے خود غرضانہ مفاد کے لئے استعمال کیا ہے۔"[۱۱]

ہریجن عورت کے ساتھ مذہبی رُعب جما کر جنسی تعلقات قائم کرنے کی کوشش کو پریم چند "گئو دان" میں یوں اجاگر کرتے ہیں :

"آج تو تم یہاں سے نہ جانے پاؤگی جھونا رانی! روج روج کلیجے پر چھری چلا کے بھاگ جاتی ہو۔ آج میرے ہاتھ سے نہ بچوگی۔ ایک چاہنے والے کا من رکھ لوگی تو تمہارا کیا بگڑے گا جھونا رانی! کبھی کبھی گریبوں پر دیا کیا کرو، نہیں بھگوان پوچھیں گے کہ میں نے تمھیں اتنا روپ کا دھن دیا تھا، تم نے اس سے ایک برہمن کا اپکار بھی نہیں کیا، تو کیا جواب دوگی؟ بولو ارو پئے پیسے کا دان تو سدا ہی پاتا ہوں، آج روپ کا دان دو۔"[۳۲]

اچھوتوں کے ساتھ جابرانہ سلوک کے نتیجے میں جن پیش آنے والے واقعات کی بظاہر اس عہد میں کوئی توقع نہیں کی جا سکتی تھی پریم چند ان خطرات کو بخوبی بھانپ لیتے ہیں اور ان کا قلم اس جانب واضح نشاندہی کرتا ہے۔ چھوت چھات کی لعنت جس تباہ کن معاشرے کی تخلیق کر سکتی ہے پریم چند اس سے بخوبی واقف نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی تحریروں سے پورے معاشرے کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ اچھوتوں کے ردِّ عمل کی شدت کو انھوں نے "گئو دان" میں بہت اچھے روپ سے پیش کیا ہے پنڈت ماتا دین نے سلیا چمارن کو شادی کے وعدے پر اپنے گھر میں رکھ کر اس کے روبرو "جینو" ہاتھ میں لے کر کہا تھا "سلیا! جب تک دم میں دم ہے تجھے بیاہتا کی طرح رکھوں گا۔" مگر اس کا یہ وعدہ ایک سراب تھا :

"سلیا کا سب کچھ لے کر بھی وہ بدلے میں کچھ نہ دینا چاہتا تھا۔ سلیا اب اس کی نگاہ میں صرف کام کرنے کی مشین تھی اور بس۔ اس کی محبت کو وہ بڑی چالاکی سے بچاتا رہتا تھا۔"[۳۳]

تنگ آکر سلیا کے باپ ہر کھو نے ایک موقع پر معاملہ کو اس طرح اٹھایا :

"ہم آج یا تو ماتا دین کو چمار بنا کر چھوڑیں گے یا ان کا اور اپنا رکت ایک کر دیں گے۔ تم ہمیں بامھن نہیں بنا سکتے مدا ہم تمھیں چمار بنا سکتے ہیں، ہمیں بامھن بنا دو، ہماری برادری بننے کو تیار ہے۔ جب یہ سامرتھ نہیں تو تم بھی چمار بنو۔ ہمارے ساتھ کھاؤ پیو، ہمارے ساتھ اٹھو بیٹھو، ہماری اجت لیتے ہو تو اپنا دھرم ہمیں دو۔"[۳۴]

ہر کھو اس دلیری اور صاف گوئی پر پنڈت ماتا دین کا باپ پنڈت داتا دین برہم ہو کر جواب دیتا ہے :

"ہر کھوا! تیری لڑکی وہ کھڑی ہے، لے جا، جہاں چاہے، ہم نے اسے باندھ نہیں رکھا ہے۔ کام کرتی تھی مجوری لیتی تھی۔ یہاں مجوروں کی کمی نہیں ہے۔"[۵]

داتا دین کی بات سُن کر سلیا کی ماں بے قابو ہو اٹھتی ہے اور غضبناک انداز میں کہتی ہے:

"واہ واہ پنڈت، اچھا نیاو کرتے ہو۔ تمھاری لڑکی کسی چمار کے ساتھ نکل گئی ہوتی اور تم اس طرح کی باتیں کرتے تو دیکھتی۔ ہم چمار ہیں اس لئے ہماری کوئی اجت نہیں! ہم سلیا کو اکیلی نہ لے جائیں گے، اس کے ساتھ ماتا دین کو بھی لے جائیں گے جس نے اس کی اجت بگاڑی ہے۔"[۶]

معاملہ کی نزاکت، انتقام کی سلگتی ہوئی آگ اور ہر کھو کی للکار سن کر چماروں کی غیرت جوش میں آتی ہے اور وہ پنڈت ماتا دین پر یلغار کر دیتے ہیں:

"دو چماروں نے لپک کر ماتا دین کے ہاتھ پکڑے اور تیسرے نے جھپٹ کر اس کا جنیو توڑ ڈالا اور اس کے قبل کے ماتا دین اور جھنگری سنگھ اپنی اپنی لاٹھیاں سنبھال سکیں دو چماروں نے ماتا دین کے منہ میں ایک بڑی ہڈی کا ٹکڑا ڈال دیا۔ اس ہڈی کے ٹکڑے نے صرف اس کے منہ کو ہی بلکہ اس کی روح کو بھی ناپاک کر دیا۔ اب وہ لاکھ پراچت کرے، لاکھ گوبر کھائے اور گنگا جل پئے، لاکھ دان پن اور تیرتھ برت کرے، اس کا مرا ہوا دھرم جی نہیں سکتا۔ آج سے وہ اپنے ہی گھر میں اچھوت سمجھا جائے گا۔ اس کی ماتا بھی ماں بھی اس سے گھن کرے گی۔"[۷]

مذکورہ چند تحریکوں کے علاوہ اور بھی متعدد تنظیمیں وجود میں آکر سرگرم عمل ہو چکی تھیں۔ پریم چند نے ان تمام تحریکوں کے مثبت پہلوؤں کے تاثر کو قبول کیا اور اپنے قلم کے زور سے ان کی کم و بیش آبیاری کرتے رہے۔ وہ دیہات کے رہنے والے تھے۔ وہاں کے مسائل سے کما حقہٗ آگاہ تھے۔ وہ جانتے تھے کہ مفاد پرست مذہب کی آڑ میں بھولے بھالے عوام کا اور زمیندار و سرمایہ دار غریب کسانوں و مزدوروں کا استحصال کرتے آئے ہیں۔ وہ واقف تھے کہ تعلیم کی کمی اور غیر ملکی حکمرانوں کی چشم پوشی نے ایسے مواقع فراہم کئے ہیں۔ انھوں نے اپنی تخلیقات میں انھیں سب مسائل کو اجاگر کیا۔ معاشرے کی برائیوں کو اس طرح پیش کیا کہ ذہنوں پر مثبت اثرات مرتب ہوں اور ساتھ ہی تحریکوں کی کامیابی کے لئے راہ ہموار ہو۔ اسی سبب ان کی تخلیقات ان تحریکوں کے عوامل و محرکات کی آئینہ دار بن گئی ہیں:

"انھوں نے اپنے فن کو اسی مقصد کے لئے وقف کر دیا ہے۔"[۸]

اور اپنا زور قلم تعلیم کی اہمیت کو اجاگر کرنے، جاگیردارانہ نظام اور اس کے اندر پنپنے والی ذہنیت کا پردہ فاش کرتے، استحصال پسندوں کو بے نقاب کرتے، ذات پات کی تفریق کا انسداد کرتے،

قدم و فرسودہ رسوم کو مٹانے اور عورتوں کو ان کا سماجی مرتبہ دلانے پر صرف کیا۔ انھوں نے اپنی تحریروں سے حب الوطنی کی وہ روح پھونک دی کہ ہر فرد بیدار ہوگیا۔ حریت پسندی کی ایسی چنگاری سلگائی کہ غلامی کی لعنت بالآخر جل کر خاک ہوئی اور ملک آزاد ہوا۔

حواشی

۱۔ راجہ رام موہن رائے، منوہر لال زتشی، ماہنامہ ادیب، جولائی ۱۹۱۰ء ص ۲۹

۲۔ ایضاً ص ۲۹

۳۔ پریم چند اردو ناول میں ادب برائے زندگی کے محرک، ڈاکٹر نریش۔ ماہنامہ پرواز ادب، نومبر ۱۹۸۰ء، ص ۴۵

۴۔ بیوہ، پریم چند۔ ص ۱۳۵

۵۔ ۲۷ ستمبر ۱۸۳۳ء کو دماغی بخار کی وجہ سے برسٹل (انگلینڈ) میں وفات ہوئی۔ بھارت بھومی کا اتہاس، شیو نرائن سنگھ رانا۔ ص ۳۲۷

۶۔ اہل ہند کی مختصر تاریخ، ڈاکٹر تارا چند۔ ص ۵۱۶

۷۔ "کیشپ چندر سین" منوہر لال زتشی "ادیب" اکتوبر ۱۹۱۰ء۔ ص ۱۸۶

۸۔ انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ، عبد اللہ یوسف علی۔ ص ۱۶۵

۹۔ پریم چند کا ذہنی ارتقاء، سری نواس لاہوٹی۔ شاعر، بمبئی، جون ۱۹۷۱ء۔ ص ۱۸

۱۰۔ "غبن" پریم چند، ص ۳۰

۱۱۔ سوامی جی ۱۸۲۴ء میں کاٹھیاواڑ (گجرات) کے موروی نگر میں پیدا ہوئے اور ۳۰ اکتوبر ۱۸۸۳ء کو ان کا انتقال ہوگیا۔ بھارت بھومی کا اتہاس، ص ۳۲۶۔ ۳۲۷

۱۲۔ شری سوامی دیانند جی، جوالا پرشاد (زمانہ، فروری ۱۹۲۵ء) ص ۹۰

۱۳۔ ایضاً ص ۹۲

۱۴۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ، ڈاکٹر صادق، ص ۱۰۔ ۱۱

۱۵۔ "ہم خرما و ہم ثواب" پریم چند، ص ۲۳

۱۶۔ پریم چند اردو ناول میں ادب برائے زندگی کے محرک۔ ص ۴۴

۱۷۔ "راجہ رام موہن رائے" دیا نرائن نگم، زمانہ، ستمبر ۱۹۰۵ء، ص ۱۳۲

۱۸۔ عشق اور بھگتی، عمادالحسن آزاد فاروقی۔ ص ۷۷ تا ۸۰

۱۹۔ ۱۲ جنوری ۱۸۶۲ء کو کلکتہ میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۸۱ء میں ان کی ملاقات رام کرشن پرم ہنس سے ہوئی اور ۴ جولائی ۱۹۰۲ء میں ان کا انتقال ہوگیا۔

بھارت بھومی کا اتہاس، شیو نرائن سنگھ رانا، ص ۳۲۹۔ ۳۳۰

۲۰۔ وویکانند کا خیال تھا کہ ہندوستان میں ایک مضبوط اور دائمی قومیت کی تعمیر مذہبی بنیاد پر ہی ہوسکتی ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ فرقہ پرست یا متعصب تھے۔ ان کی نظر میں مذہب روحانی اور اخلاقی ارتقاء کے داخلی اصولوں کا اشاریہ ہے۔ ماڈرن انڈین پالیٹکل تھاٹ۔ ڈاکٹر وشوناتھ پرساد ورما۔ ص ۱۰۳

۲۱۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر قمر رئیس۔ ص ۲۰۲

۲۲۔ بحوالہ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۲۱۲۔ ۲۱۳

۲۳۔ بھارت کا راشٹری آندولن ایوم سنودھانک وکاس، ڈاکٹر جی۔ڈی۔ تواری۔ ص ۱۰۸

۲۴۔ "روشنی" مجموعہ واردات۔ ص ۴۷

۲۵۔ میدان عمل۔ ص ۱۲۹

۲۶۔ ایضاً ص ۱۹۷

۲۷۔ ایضاً ص ۲۲۴

۲۸۔ ایضاً ص ۲۳۵

۲۹۔ ایضاً ص ۲۳۶

۳۰۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۴۲۵

۳۱۔ ایضاً ص ۴۲۵

۳۲۔ گئودان۔ ص ۷۷، ۷۸

۳۳۔ ایضاً ص ۴۰۷

۳۴۔ ایضاً ص ۴۰۹۔ ۴۱۰

۳۵۔ ایضاً ص ۴۱۰

۳۶۔ ایضاً ص ۴۱۰

۳۷۔ ایضاً ص ۴۱۰۔ ۴۱۲

۳۸۔ تنقیدی تجربے، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۱۵

گئودان کا تنقیدی مطالعہ

پریم چند گاؤں کی زندگی کی حقیقتوں، اقتصادی لوٹ کھسوٹ اور سماجی جبر سے بخوبی واقف تھے۔ انھوں نے ۱۹۳۲ء کے "ہنس" کے ایک شمارے میں لکھا تھا:

"پرجا کے پاس لگان دینے کو کچھ نہیں، مگر سرکار لگان وصول کر کے چھوڑے گی، چاہے کسان بک جائے، چاہے زمین بے دخل ہو جائے، اس کے برتن بھاڑے، بیل، بچھیا، اناج، بھوسا سب کا سب بک جائے۔"[1]

اس کے بعد ۸ رمئی ۱۹۳۲ء کے "جاگرن" میں بھی انھوں نے لکھا:

"ہندوستانی کسانوں کی اس وقت جیسی قابلِ رحم حالت ہے اسے لفظوں میں پیش نہیں کر سکتا۔ ان کی بدحالی کو وہ خود جانتے ہیں یا ان کا خدا جانتا ہے۔"

اور اپنے ناول "گئودان" میں انھوں نے وقت کے اسی اہم ترین مسئلہ کی جانب قاری کو تفصیلاً متوجہ کیا ہے۔ بقول ممتاز حسین:

"جس زمانے میں منشی پریم چند نے یہ ناول لکھا ہے اس زمانے کے سماجی ماحول اور زمینی رشتوں کے پس منظر میں جس چیز کو کسانوں کی زندگی میں بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے وہ اس کی زمین کی ملکیت کا مسئلہ رہا ہے۔ زمین پر ملکیت کیوں کر حاصل کی جائے اور اس ملکیت کو زمینداروں اور تعلقہ داروں کی بے دخلی سے کیوں کر محفوظ رکھا جائے۔ زمین کے اسی بندھن اور اسی حقِ ملکیت کے گرد ان کی اجتماعی نفسیات کا تانا بانا بنتا رہا ہے۔"[2]

یہ اُس عہد کا المیہ تھا جب ملک غلام تھا اور جاگیر دارانہ نظام کی گرفت پوری طرح مضبوط تھی۔ اس وقت کسی کسان کا:

"اپنی موروثی یا شکمی زمین سے چمٹنا اور اسی کے لئے اپنی جان و مال کی بازی لگا دینا

ہی اس کی زندگی کا سب سے بڑا کارنامہ ہو سکتا تھا۔ چنانچہ منشی پریم چند نے
ہوری کی سب سے بڑی جدوجہد اپنے اسی تین بیگھے کو بے دخلی سے بچانے، ہی
کو ٹھہرایا ہے جو شکمی تھا۔" [۱۳]

اُس نظام کی دین یہ تھی کہ زمیندار من مانی کرنے کے لئے آزاد تھے اور اپنی کسی بھی خواہش کی تکمیل کے لئے اُن کو انسانی قدروں کا ذرا بھی پاس و لحاظ نہ تھا۔ کسانوں کی محنت کا فائدہ خود اُٹھاتے اور اپنے عالیشان ایوان کی تعمیر کرتے۔ "گئودان" اِن تمام پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے، دیہی معاشرے کے چہار جانب بکھری ہوئی غربت، افلاس، پسماندگی اور غلامانہ ذہنیت پیدا کرنے والی رسوم کو اِس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ سارے محرکات و عوامل سامنے آجاتے ہیں جو ان حالات کے ذمّہ دار ہیں۔ چند نفوس کس طرح سالہا سال سے عام کسان اور محنت کش طبقہ کا استحصال کرتے آئے ہیں، کسانوں کا یہ طبقہ کیسے ان کے جبر و ظلم کا نشانہ بنتا رہا ہے اور کیوں کر وہ اُن کا شکار بننے کے لیے مجبور ہوتا ہے، ان کا جواب گئودان میں قاری کو پوری طرح مل جاتا ہے اور اس کو ایک عام کسان کی محرومیوں اور ناکامیوں کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ اِس کے علاوہ دیہی زندگی کی دیگر تمام پہلوؤں کو بھی ایسی بھرپور عکاسی اِس میں کی گئی ہے کہ روزمرہ کی چہل پہل، ہنسی مذاق، وہاں کی مصروفیات اور معمولات، پسماندہ طبقہ کے مسائل اور ان کی عارضی راحتیں، اُن میں آپسی رشتوں کا پاس و لحاظ، ان کی باہمی رنجشیں و رقابتیں اور ان میں اپنائے گئے طور طریق اپنے حقیقی رنگ و روپ میں زندگی سے اِس طرح ہم آہنگ ہوئے ہیں کہ "گئودان" دیہی معاشرہ کی حقیقی تصویر بن گئی ہے۔ ایک ایسی تصویر جو آئینہ کا کام دیتی اور دیہی زندگی کو پوری طرح قاری کے ذہن پر منعکس کر دیتی ہے۔ بقول کشن پرشاد کول:

"اس سے زیادہ صاف آئینہ جس میں دیہاتی زندگی کی سب ہی قسم کی جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویریں دکھائی دیتی ہیں، اُردو زبان و ادب میں دوسرا نہیں۔" [۱۴]

ان کی دیگر تخلیقات کی طرح گئودان میں بھی:

"مقامی رنگ، مقامی خصوصیات ان کے یہاں اوّل سے آخر تک جھلکتی ہیں۔" [۱۵]

انہیں اسباب کی بنا پر:

"پریم چند کے ایک نقاد نے، گئودان کو EPIC OF RURAL INDIA کہا

ہے اور ان کے دیگر نقادوں نے اسے نہ صرف پریم چند کا کارنامہ بلکہ اُردو ناول کی معراج بتایا ہے۔"[۵]

پریم چند نے اپنی تخلیقات میں عموماً ایسے افراد کو موضوع بنایا جن کی زندگیاں مشقتوں سے عبارت ہوتیں اور جہدِ مسلسل میں بیت جاتیں۔ یہ لوگ ملک کی غالب اکثریت کی حیثیت رکھتے اور ان کی آبادی دیہاتوں پر مشتمل ہوتی۔ انھوں نے زندگی کے آخری لمحوں تک اپنی تحریروں سے اس مجبور، کمزور اور پسماندہ طبقہ کی بھرپور ترجمانی کی۔ ان کی فلاح و بہبود کے لیے ان کے مسائل سے ملک کی دیگر آبادی کو باخبر کیا اور ان کے درمیان ان پسے ہوئے لوگوں کے لئے ہمدردی کی فضا قائم کی۔ اس نصب العین کی تکمیل کے لئے انھوں نے اپنی تخلیقات کو وسیلہ بنایا۔ گئودان اس کی بہترین مثال ہے دیہی زندگی کے تعلق سے پریم چند کا مطالعہ ذاتی مشاہدہ اور تجربہ پر مبنی ہے۔ بقول سلام سندیلوی انھوں نے:

"اس ناول میں اپنی ساری زندگی کا مشاہدہ اور تجربہ سمو دیا ہے۔"[۶]

مزید ان کے انداز فکر میں وسعت اور حقیقی بنیادوں پر زندگی کی پرکھ نے اس ناول کو سانس لیتی ہوئی دنیا سے اس طرح ہمکنار کیا کہ بالآخر دیہی معاشرے کے لئے ان کی انتھک کاوشیں بے پایاں خلوص سے گھل مل کر ہندوستانی رنگ و بو اپنے اندر سمیٹ لیتیں تو وہ گئودان کا روپ اختیار کر کے ہمارے ذہنوں کو مہکا جاتی۔

گئودان کا مرکزی کردار ہوری، ان کروڑوں کسانوں میں سے ایک ہے جو سارے ملک میں پھیلے ہوئے ہیں اور زندگی کی مسرتوں سے دور، نیلے گگن کی چھاؤں تلے، محنت و مشقت کے سہارے اپنا اور اپنے اہل و عیال کی ضرورتوں کا بوجھ اٹھانے کی انتھک کوشش کرتے ہیں۔ ماگھ پوس کی کپکپاتی رات اور جیٹھ بیساکھی کی چلچلاتی دھوپ میں کمر توڑ محنت کرتے ہیں۔ اس کے باوجود اجرت اتنی پاتے کہ پوری طرح پیٹ کی آگ بجھانا بھی ان کے لیے ممکن نہیں ہو پاتا۔ دیگر ضروریاتِ زندگی کے پورا کرنے کا سوال تو ان کے ذہنوں میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ کبھی کسی خواہش نے جنم لیا تو اس کا انجام بڑا حسرتناک ہوتا ہے۔ ساری عمر تلخیاں سمیٹنا اور عمر کی آخری منزل پار کر لینا ان کا مقدر ہوتا ہے:

"یہ محنت کش اپنا خون پسینہ ایک کر کے زمین کا سینہ چیر کر دولت نکالتے ہیں۔

مگر اس دولت سے ان کو اتنا بھی حصّہ نہیں ملتا کہ وہ اپنا اور اپنے اہل و عیال کا
پیٹ بھر سکیں یا تن ڈھک سکیں۔"[۵۶]

اس طبقے کی مجبوری و بے کسی کا اظہار ہوری جیسے جفاکش انسان کے اندازِ فکر سے ہو جاتا ہے :

"ابھی زندگی کے بڑے بڑے کام تو سر پر سوار ہیں، گوبر اور سونا کا بیاہ۔ بہت ہاتھ روکنے پر بھی تین سو سے کم نہ اٹھیں گے۔ یہ تین سو کس کے گھر سے آئیں گے؟ کتنا چاہتا ہے کہ کسی سے ایک پیسہ ادھار نہ لے اور جس کا آتا ہے اس کی پائی پائی چکا دے مگر ہر طرح کی تکلیف اٹھانے پر بھی گلا نہیں چھوٹتا۔ اسی طرح سود بڑھتا جائے گا اور ایک دن اس کا سب گھر بار نیلام ہو جائے گا، تو اس کے بال بچے بے سہارا ہو کر بھیک مانگتے پھریں گے"[۵۹]

اس عہد کے ایک عام کسان کی زندگی کیسے بسر ہوتی ہے اور اس پر کیا بیتتی ہے۔ سرما کی طویل راتیں وہ کس طرح کاٹتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ہوری کی حالتِ زار کا مطالعہ ضروری ہے :

"ہوری کھانا کھا کر پنیا کے مٹر کے کھیت کی مینڈ پر اپنی جھونپڑی میں لیٹا ہوا تھا۔ کہ ٹھنڈ کو بھول جائے اور سو رہے مگر تار تار کمبل اور پھٹی ہوئی مرزئی اور ٹھنڈ سے گیلا پوال، اتنے بیریوں کے سامنے آنے کی ہمت نیند میں نہ تھی۔ آج تماکو بھی نہ ملا کہ اس سے دل بہلتا۔ اُپلا سلگا لایا تھا پر وہ بھی ٹھنڈ سے ٹھنڈا ہو گیا تھا۔ پوائی پھٹے پیروں کو پیٹ میں ڈال کر ہاتھوں کو رانوں کے بیچ میں دبا کر اور کمبل میں منہ چھپا کر اپنے ہی گرم سانسوں سے اپنے کو گرمی پہنچانے کی کوشش کر رہا تھا۔"[۶۰]

گئو دان اس عہد کے کسان کی مجبوری، بیچارگی اور محرومی کی ایک ایسی داستان ہے جو قاری کو بہت کچھ سوچنے کے لیے مجبور کر دیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ :

"پریم چند نے دیہاتی زندگی کے مناظر کو حقیقت کے رنگ میں دکھا کر ہندوستان کی اصل آبادیوں کے کوائف اور ان کی نفسیات سے پردہ اٹھا دیا۔"[۶۱]

انھوں نے ہوری کے وسیلہ سے دیہی پسماندہ طبقہ کے احوال کو اس طرح بیان کیا ہے کہ ان کی بے کیف زندگی اور مظلومیت نگاہوں میں پھر جاتی ہے اور یہ احساس ہو جاتا ہے کہ

وہ جانوروں کی طرح بسر کرنے کے لیے مجبور کر دیئے گئے ہیں:

"گھر کا ایک حصہ گرنے کے قریب تھا۔ دروازہ پر ایک بیل بندھا ہوا تھا اور وہ بھی ادھ مرا ــــ یہ حالت کچھ ہوری ہی کی نہ تھی، سارے گاؤں پر یہی مصیبت تھی۔ ایسا ایک آدمی بھی نہ تھا جس کی حالت زار نہ ہو۔ گویا جسم میں جان کے بجائے کلفت ہی بیٹھی ہوئی لوگوں کو کٹھ پتلیوں کی طرح نچا رہی تھی۔ چلتے پھرتے تھے، کام کرتے تھے، پستے تھے، صرف اس لیے کہ ایسا ہونا ان کی قسمت میں لکھا تھا۔ زندگی میں نہ کوئی امید ہے اور نہ کوئی اُمنگ، گویا ان کی زندگی کے سوتے سوکھ گئے ہوں اور ساری ہریالی مرجھا گئی ہو۔"[۲۱]

گاؤں کی سماجی اور اقتصادی زندگی میں گائے کی اہمیت، نجی ملکیت کے سبب باہمی رقابتیں، جھگڑے، تفریق اور تباہی و بربادی کو گئو دان کے ذریعہ اُجاگر کیا گیا ہے۔ مادی حقیقتیں، روحانی عقیدوں کا تعین کس طرح کرتی ہیں یہ اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ ناول کا پورا پھیلاؤ "گئو" اور "دان" دو لفظوں کے درمیان ہے اور دیہی زندگی میں گائے کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ گائے کے دودھ سے گھر کے افراد پرورش پاتے ہیں اور اس کے بچھڑے کاشتکاری کا اہم ترین ذریعہ بنتے ہیں۔ مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی گائے کی موجودگی آسودگی اور روحانی سکون بخشتی ہے۔ انھیں خیالوں کے تحت دیہات کا ہر فرد گائے پالنے کا آرزومند ہوتا ہے۔ ہوری کی بھی تمنا ہے:

"جو روایتی معاشرے میں ہر ہندوستانی کسان کی ہوتی ہے یعنی ایک گائے حاصل کرنے کی تمنا۔ یہ تمنا ہوری کی زندگی کی جدوجہد کا محور ہے۔"[۲۲]

وہ سوچتا ہے کہ:

"گئو سے تو دروازے کی سوبھا ہے۔ سویرے سویرے گئو کے درسن ہو جائیں تو کیا کہنا۔ نہ جانے کب یہ سادھ پوری ہوگی، وہ شبھ دن کب آئے گا۔"[۲۳]

ہوری امکانی جتن کے باوجود اتنے پیسے جمع نہیں کر پاتا کہ گائے خرید سکے تو مکر و فریب سے کام لیتے ہوئے بھولا اہیر کو دوسری شادی کی ترغیب دے کر گائے حاصل کر لیتا ہے۔ اس طرح عارضی طور پر ہوری کا دامن خوشیوں سے بھر جاتا ہے:

"ہوری سچ مچ آپے میں نہ تھا۔ گائے اس کے لیے صرف بھگتی کی چیز نہ تھی بلکہ زندہ

دولت تھی۔ وہ اس سے اپنے دروازے کی رونق اور گھر کی عظمت بڑھانا چاہتا ہے کہ لوگ
گائے کو دروازے پر بندھی دیکھ کر پوچھیں کہ یہ کس کا گھر ہے؟ لوگ کہیں ہوری
مہتو کا۔"[۱۵]

لیکن وہ دن اور تمام رات ہوری بڑی بے چینی سے گذارتا ہے۔ طرح طرح کے خدشات اس کو ستاتے ہیں۔ بھولا کے وعدے سے مکر جانے کا خیال رہ رہ کر اسے پریشان کرتا ہے اور ساتھ ہی وہ گائے سے متعلق منصوبے بھی تیار کرتا رہتا ہے:

"ہوری کو رات بھر نیند نہیں آئی۔ نیم کے پیڑ تلے اپنی بانس کی چارپائی پر پڑا بار بار تاروں کی طرف دیکھتا تھا۔ گائے کے لیے ایک ناند گاڑنی ہے۔ اس کی ناند بیلوں سے الگ رہے تو اچھا ہو۔ ابھی تو رات کو باہر ہی رہے گی لیکن چوماسے میں اس کے لئے کوئی دوسری جگہ ٹھیک کرنا ہوگی۔ باہر لوگ نظر لگا دیتے ہیں۔ کبھی کبھی تو ایسا ٹونا ٹوٹکا کر دیتے ہیں کہ گائے کا دودھ ہی سوکھ جاتا ہے۔"[۱۶]

علی الصباح وہ اپنے بیٹے گوبر کو بھولا کے پاس گائے لینے کے لیے بھیجتا ہے اور شام کو جب گوبر گائے کے ساتھ گھر میں داخل ہوتا ہے تو ہوری اپنے آپ کو سب سے خوش قسمت انسان سمجھتا ہے:

"ہوری بھگتی بھری نگاہوں سے گائے کو دیکھ رہا تھا جیسے ساچھات (مجسم) دیوی جی نے گھر میں قدم رکھا ہو۔ آج بھگوان نے یہ دن دکھایا کہ اس کا گھر گؤ ماتا کے چرنوں سے پوتر ہو گیا۔ ایسے اچھے بھاگ! نہ جانے کس کے پن کے پھل ہیں۔"[۱۷]

گائے کی آمد ہوری کی زندگی میں بہار لے آتی ہے۔ وہ ہر وقت گائے کا ہی ذکر کرتا رہتا ہے۔ اس کی خوشی میں گھر کے دیگر افراد بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ اس کی دونوں لڑکیاں تو گائے کو جان سے بھی زیادہ عزیز رکھتی ہیں۔ اس کو کچھ کھلائے بغیر اپنے منہ میں ایک لقمہ بھی نہیں ڈالتی ہیں۔ لیکن ہوری کا چھوٹا بھائی ہیرا ان خوشیوں کو نہیں دیکھ پاتا ہے۔ اس کا دل حسد سے بھڑک اٹھتا ہے کہ وہ خود تو گائے سے محروم رہے اور ہوری اپنے گھر میں شاندار گائے باندھے۔ اس حاسدانہ جذبے کے تحت وہ گائے کے مذہبی تقدس کو بھی فراموش کرتے ہوئے ہوری کی خوشیوں کو پامال کرنے پر اتر آتا

ہے اور موقع کا منتظر رہ کر، ایک دن وہ گائے کو زہر دے دیتا ہے۔ ہوری کے گھر میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔ اس کا بھرم پل بھر میں چکنا چور ہو جاتا ہے۔ ہوری جانتا ہے کہ اس کی آرزوؤں کا گلا گھونٹنے والا اس کا اپنا بھائی ہے جس نے زہر دے کر "گئو ہتیا" کی ہے پھر بھی وہ اس سے باز پرس نہیں کرتا بلکہ معاملہ کو سلجھانے کی کوشش کرتا ہے لیکن بات بڑھ جاتی ہے اور اس کی بیوی دھنیا اس سے کہتی ہے کہ بیٹے کے سر پر ہاتھ رکھ کر قسم کھا کہ تونے ہیرا کو گائے کے پاس کھڑا نہیں دیکھا۔ وہ کش مکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہ لمحہ اس کے لیے بڑا کربناک ہوتا ہے مگر بھائی کی ہمدردی اور خاندان کی عزت کو مدّ نظر رکھتے ہوئے وہ جھوٹی قسم کھا لیتا ہے:

"ہوری نے گوبر کے سر پر کانپتا ہوا ہاتھ رکھ کر، کانپتی ہوئی آواز میں کہا میں بیٹے کی قسم کھاتا ہوں کہ میں نے ہیرا کو ناند کے پاس نہیں دیکھا۔"[۵۵]

"ہوری روایتی کسان ہے، روایت پرست، قدامت پرست، مذہبی، اپنی بات کا پکا، محنتی، اور ایماندار، ہر ظلم اور بے انصافی کو صبر و شکر کے ساتھ برداشت کرنے والا[۵۶] اور لاکھوں کسانوں کی طرح رسم و رواج کے بندھنوں میں جکڑا ہوا، روایتوں کو نباہنے اور "مان مریادا" کو بحال رکھنے کی جدوجہد میں اپنا سب کچھ گنوا دیتا ہے۔ اپنی بساط سے بڑھ کر انسانی ہمدردی اور ایثار کا مظاہرہ اس کے لئے پریشانیوں کا سبب ہوتا ہے:

"وہ سب کو مان کر چلتا ہے۔ دھرم کو، ایشور کو، سماج کو، مرد کے گھریلو فرائض کو لیکن وہ چل نہیں پاتا۔ سب ہی کے نام پر اس کو لوٹا جاتا ہے۔ پنڈا پروہت، سماج کے نیتا اور ٹھیکیدار، اس کے بھائی بھاوج سب اسے چھلتے ہیں۔"[۵۷]

مگر وہ اپنی راہ سے ہٹتا نہیں ہے:

"ہیرا اس کی گائے کو زہر دے دیتا ہے، جو اس کی زندگی کی عزیز ترین آرزوؤں کا ایک مجسمہ تھی لیکن وہ ہیرا سے انتقام لینے کے لئے تیار نہیں ہے اور اتنا دیا لو ہے کہ اسے جیل سے بچانے کے لئے وہ اپنے پاس سے ڈنڈ بھرتا ہے۔"[۵۸]

بیوی کی شدید مخالفت کے باوجود بھی وہ اس کو بچانے کے لئے ہر امکانی جتن کرتا ہے اور جس وقت یہ معلوم ہوتا ہے کہ داروغہ اس کے بھائی کے گھر کی تلاشی لینے والا ہے تو وہ بد حواس ہو جاتا ہے:

"ہوری کا چہرہ ایسا افق ہو گیا گویا جسم کا سارا خون خشک ہو گیا ہو۔ تلاشی اس کے
گھر ہوئی تو اس کے بھائی کے گھر ہوئی تو، ایک ہی بات ہے۔ ہیرا الگ سہی پر دنیا
تو جانتی ہے کہ اس کا بھائی ہے مگر اس سمے اس کا کچھ بس نہیں۔ اس کے پاس روپئے
ہوتے تو بچاس لاکر دارو غہ جی کے پاؤں پر رکھ دیتا اور کہتا سرکار، میری آبرو اب
آپ کے ہاتھ ہے مگر اس کے پاس تو زہر کھانے کو ایک پیسہ نہیں ہے۔"[۲۲]

اس موقع پر گاؤں کے "چاروں مکھیا" (داتا دین، جھنگری سنگھ، نو کھے رام اور ٹپیشوری)، جو سماجی جرائم کے سرچشمہ ہیں، دارو غہ سے ساز باز کر کے ایسے حالات پیدا کرتے ہیں کہ ہوری دارو غہ کو بطور رشوت روپئے ادا کرنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔ وہ لوگ دارو غہ سے اپنا حق المحنت طے کرتے ہیں اور ساتھ ہی دارو غہ کو دینے کے لئے ہوری کو رقم اس انداز سے مہیا کرتے ہیں کہ خود ان کو ہوری سے بھی مالی منفعت حاصل ہو۔ ہوری وہ روپئے لے کر دارو غہ کو دینے کے لیے جب جھنگری سنگھ کے گھر سے نکلتا ہے تو اس کی بیوی دھنیا غضبناک ہو کر اس سے انگوچھا چھین لیتی ہے۔ گانٹھ مضبوط نہ ہونے کے سبب "جھٹکے" کے زور سے کھل جاتی ہے اور سارے روپئے زمین پر بکھر جاتے ہیں:

"یہ روپئے کہاں لیے جا رہا ہے؟ بتا! بھلا چاہتا ہے تو سب روپئے لوٹا دے۔ نہیں
کہے دیتی ہوں! گھر کے آدمی رات دن مریں، دانے دانے کو ترسیں، چیتھڑا پہننے
کو نہ ملے اور انجلی بھر روپے لے کر چلا ہے اجت بچانے! ایسی بڑی ہے تیری اجت۔
جس کے گھر میں چوہے لوٹیں وہ بھی اجت والا ہے! درو گا تلاسی ہی تو لے گا، لے
لے جہاں چاہے تلاسی۔ ایک تو سو روپے کی گائے گئی۔ اس پر یہ پلیتھن! واہ رے تیری
اجت!"[۲۳]

"ہوری لہو کا گھونٹ پی کر رہ گیا" اس کا بس چلتا تو وہ روپئے اٹھا کر دارو غہ کو دے دیتا مگر بیوی کے سامنے وہ "مغلوب" ہو جاتا ہے۔ پھر بھی رکھ رکھاؤ، وقار اور بھرم کو برقرار رکھنے کی وہ پوری کوشش کرتا ہے۔ وہ قرب و جوار میں بھائی کو تلاش کرتا ہے۔ جب اس کا کہیں پتا نہیں چلتا تو اس کے کھیت اور بیوی (پنیا) کی طرف سے فکر مند ہوتا ہے اور دھنیا سے کہتا ہے:

"گائے گئی سو گئی، میرے سر ایک بپتا ڈال گئی۔ پنیا کی چنتا مجھے مارے ڈالتی ہے۔"[۲۴]

گئودان میں پنچایت کا جو روپ سامنے آتا ہے وہ ہر حساس شخص کو ذہنی صدمہ پہنچانے کے لئے کافی ہے۔ سماج کے سربرآوردہ لوگ جو صاحبِ ثروت، ذی اثر اور استحصال پسند ہوتے ہیں، پنچایت میں پنچوں کے روپ میں داخل ہو کر اس پر قابض ہو جاتے ہیں اور اپنے اغراض و مقاصد کے لیے اس کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کی بدترین مثال گئودان میں اس وقت سامنے آتی ہے جب ہوری کا بیٹا گوبر، بھولا کی بیوہ بیٹی جھنیا کو گھر لے آتا ہے اور ہوری جھنیا کی مجبوریوں کو دیکھتے ہوئے اس کو اپنی بہو تسلیم کر لیتا ہے۔ ہوری کے اس فعل کو نہ تو سماج قبول کرنے کے لئے تیار ہے اور نہ پنچ۔ پنچایت اس پر سو روپئے نقد اور تین من غلّے کا جرمانہ کرتی ہے۔ دھنیا پنچوں کے اس فیصلے پر ہنگامہ کرتی ہے لیکن ہوری دھنیا کو ڈانٹ کر خاموش کر دیتا ہے:

> "پنچ پرمیسر رہتے ہیں۔ ان کا جو نیائے ہے وہی میری سر آنکھوں پر۔ اگر بھگوان کی یہی مرجی کہ ہم گاؤں چھوڑ کر بھاگ جائیں تو ہمارا کیا بس؟ ہمارے پاس جو کچھ ہے وہ کھلیان میں ہے۔ ایک دانہ بھی گھر میں نہیں آیا۔ جتنا چاہو لے لو۔ سب لینا چاہو تو لے لو، ہمارا بھگوان مالک ہے۔ جتنی کمی پڑے گی اس میں ہمارے بیل لے لینا۔"[۵۵]

دھنیا ہوری کی بات نہیں مانتی ہے اور "بھرے ہوئے گلے سے" کہتی ہے کہ "میرے جیتے جی یہ نہیں ہونے" "کو ہے" "مر مر کر ہم نے کمایا" "ہے" "اسی لیے کہ پنچ لوگ موچھوں پر تاؤ دے کر بھوگ لگاویں اور ہمارے بچے دانے دانے کو ترسیں"۔ سماجی جبر نے فرد کو کس طرح توڑ کر رکھ دیا ہے اور کسان کو کس حد تک مفلوج کر دیا ہے اس کی واضح مثال اس وقت سامنے آتی ہے جب ہوری بڑی بے بسی کے ساتھ اپنی بیوی سے کہتا ہے:

> دھنیا! تیرے پیروں پڑتا ہوں، تو چپ رہ! ہم سب برادری کے چاکر ہیں، اس کے باہر نہیں جا سکتے۔ وہ جو ڈنڈ لگاتی ہے اسے سر جھکا کر مان لے۔"[۵۶]

ہوری کے اس عاجزانہ رویّے اور منّت و سماجت پر وہ "جھلّا کر" پنچوں کو برا بھلا کہتی ہے:

> "یہ پنچ نہیں ہیں، راچھس ہیں۔ پکّے اور پورے راچھس! یہ سب ہماری جگہ۔ جمین چھین کر مال مارنا چاہتے ہیں۔ ڈنڈ باندھ کا تو بہانہ ہے۔ سمجھاتی جاتی ہوں پر تمھاری

آنکھیں نہیں کھلتیں۔ تم ان رانچھوں سے دیا کا آسرا رکھتے ہو۔ سوچتے ہو کہ دس پانچ من تمھیں دے دیں گے۔ منہ دھو رکھو۔"[۸]

مگر ہوری اپنے عقائد کی بنا پر رسم و رواج کے بندھنوں کو توڑنے سے قاصر ہے۔ وہ "برادری سے الگ رہ کر جینے کا" تصوّر بھی نہیں کر سکتا ہے۔ پنچوں کے حکم کے بموجب وہ "پہر رات گئے تک کھلیان سے اناج ڈھو ڈھو کر جھنگری سنگھ کی چوپال میں ڈھیر کرتا رہا" حالانکہ یہ احساس "روح کو خشک کئے" دیتا تھا کہ "کل بال بچّے کیا کھائیں گے" مگر "برادری کا خوف" اسے ایسا کرنے پر اکسا رہا تھا۔ ساتھ ہی یہ فکر اور بھی کمر توڑے دے رہی تھی کہ ابھی "سو روپے کی گٹھری" تو سر پر سوار ہے۔ "بیس روپے تلہن" گیہوں اور مٹر سے مل گئے، باقی روپئے پورے کرنے کے لئے اس نے "اسّی روپئے پر جھنگری سنگھ کے یہاں اپنا مکان" رہن کر دیا"۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس ہوری کی ساری مصیبتوں کا سبب یہ ہے کہ اس نے برادری کے عتاب سے بے خوف ہو کر "جھنیا کی بے کسی اور مظلومی کو دیکھتے ہوئے اسے اپنی بہو تسلیم کر لیا ہے لیکن پنڈت ماتا دین ہرکھو چمار کی لڑکی کو بطور رکھیل اپنے گھر رکھ لیتا ہے تو اس کے اس بدترین فعل پر نہ سماج معترض ہوتا ہے، نہ پنچایت باز پرس کرتی ہے:

> "ماتا دین ایک چماری سے آشنائی کئے ہوئے تھا۔ اسے سارا گاؤں جانتا تھا مگر وہ تلک لگاتا تھا، پوتھی پترا پڑھتا تھا، کتھا بھاگوت کہتا تھا اور پروہتی کا کام کرتا تھا۔ اس کے وقار میں ذرا بھی کمی نہ تھی۔ وہ روزانہ اشنان پوجا کر کے اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کر دیتا تھا۔"[۹]

ماتا دین پنچایت اور سماج دونوں کی گرفت سے دور رہتا ہے۔ اس کے سلیا سے ناجائز تعلقات ہیں مگر برہمن ہونے کے سبب اس پر کسی کو کوئی اعتراض کرنے کی جرأت نہیں اور اگر کبھی کسی نے جسارت کی تو داتا دین نے:

> "مہابھارت اور پرانوں سے ان برہمنوں کی ایک لمبی فہرست پیش کر دی جنھوں نے دوسری ذات کی لڑکیوں سے تعلق پیدا کر لیا تھا اور ساتھ ہی یہ ثابت کر دیا کہ اُن سے جو اولاد ہوئی وہ برہمن کہلائی اور آج کل کے جو برہمن ہیں وہ اسی کی اولاد ہیں۔ یہ رواج شروع ہی سے چلا آ رہا ہے اور اس میں کوئی شرم

کی بات نہیں ۔" ۴۹

لیکن ہوری کا فعل پنچوں کے نزدیک قابل معافی نہیں ہو سکتا ۔ اس لئے کہ وہ ایک پسماندہ طبقہ کا فرد ہے ۔ انسانی زندگی میں اسی تضاد اور تصادم کو پریم چند نے گئودان کے ذریعہ پیش کیا ہے اور جاگیردارانہ نظام کے اس شرمناک پہلو کو اجاگر کیا ہے جہاں فرد کی کوئی حیثیت نہیں ہے ۔ اسے اپنی مرضی کے مطابق عمل کرنے کا حق نہیں پہنچتا ہے وہ اپنے جذباتی ، نجی مسئلے پسند ناپسند کا بھی فیصلہ خود نہیں کر سکتا ہے ۔

ہوری کی غربت اور پستی کا سبب جہاں دوسری قوتوں کا استحصال ہے وہاں اس کی اپنی ضعیف الاعتقادی بھی ہے ۔ وہ جھوٹی عزت ، نمود و نمائش اور روایتوں کے بند ھنوں میں جکڑا رہتا ہے ۔ ان بندشوں کو توڑنے کی وہ کوئی جد و جہد نہیں کرتا ہے ۔ سنکھ کی آواز اور یہ خبر کے گاؤں میں آرتی پوجا ہو رہی ہے اسے بے چین کر دیتی ہے :

"وہ دل مسوس مسوس کر رہ جاتا تھا ۔ اس کے پاس ایک پیسہ بھی نہیں ہے ۔
تانبے کا ایک پیسہ ! آرتی کے پن اور مہاتم کا اسے بالکل دھیان نہ تھا ۔ بات تھی
صرف بیوہار کی ۔ ٹھاکر جی کی آرتی ہو تو وہ صرف اپنی بھگتی کی بھینٹ دے سکتا تھا ،
مگر رواج کیسے توڑے ؟ سب کی نگاہوں میں پوچ کیسے بنے ؟" ۵۰

اسی طرح جب گوبر ، پنڈت داتا دین کو دو سو روپئے دینے سے انکار کرتے ہوئے اصل حساب کے مطابق ستر روپئے بتاتا ہے تو داتا دین ناراض ہو کر ہوری سے کہتا ہے :

"یہ سمجھ لو کر ۔ میرے روپے ہضم کر کے تم چین نہ پاؤ گے ۔ اگر میں برہمن ہوں
تو اپنے پورے دو سو روپے لے کر دکھا دوں گا اور تم میرے دوارے پر جاؤ گے
اور ہاتھ جوڑ کر دے آؤ گے ۔" ۵۱

ہوری داتا دین کے ان الفاظ کو سن کر گھبرا جاتا ہے ۔ اس کے "پیٹ میں دھرم کی ہلچل" پیدا ہو جاتی ہے ۔ وہ روایتی اور اندھی عقیدت مندی سے مغلوب ہو کر سوچتا ہے :

"برہمن کے روپے ! اس کی ایک پائی بھی دب گئی تو ہڈی توڑ کر نکلے گی ۔ ایشور نہ کرے
کہ برہمن کا کرودھ کسی پر گرے ۔ گھرانے میں کوئی چلو بھر پانی دینے والا ، گھر میں دیا
جلانے والا بھی نہیں رہ جاتا ۔ اس کا مذہب پرست دل دہل اٹھا ۔ اس نے دوڑ کر
پنڈت جی کے پیر پکڑ لیے اور درد بھری آواز میں بولا ، مہاراج جب تک میں جیتا ہوں

میں تمھاری ایک ایک پائی چکاؤں گا۔"[۲۱]

ممتاز حسین کے الفاظ میں ہوری :

"جن سماجی اقدار، محبت و مروت، ایثار و اکرام کا حامل ہے وہ انھیں باوجود مصائب کے مرتے دم تک نبھاتا ہے۔ اس کا لڑکا گوبر اسے طعنہ دیتا ہے کہ جس دیش میں افلاس و غربت ہو وہاں یہ قدریں بے معنی ہیں لیکن ہوری اپنی ڈگر سے ہٹتا نہیں ہے۔"[۲۲]

اُس کے اس رویے کو دیکھ کر گوبر غصہ بھرے انداز میں کہتا ہے کہ "تمھیں لوگوں نے تو ان سب کا سبھاؤں بگاڑ دیا ہے" جس کی وجہ سے یہ "من مانی" کرتے ہیں۔ ہوری " اپنے خیال سے سچائی کا پہلو" لیتے ہوئے کہتا ہے :

"دھرم نہ چھوڑنا چاہئے بیٹا، اپنی اپنی کرنی اپنے اپنے ساتھ ہے۔ ہم نے جس بیاج پر روپے لیئے وہ تو دینے ہی پڑیں گے۔ پھر باھمن ٹھہرے، ان کا پیسہ ہمیں پچے گا؟ ــ جب تک میں جیتا ہوں، مجھے اپنے رستے چلنے دو۔ جب مر جاؤں تو تمھارے جی میں جو آئے وہ کرنا۔"[۲۳]

ہوری کی پوری فصل جرمانے کی نذر ہو چکی ہے۔ مکان جھنگری سنگھ کے یہاں رہن ہے، گائے کے بدلے بھولا نے دونوں بیل چھین لیئے ہیں۔ داتا دین کو "صرف بوائی کے لئے آدھی فصل" دینی پڑی ہے بقیہ آدھی فصل "مہاجن" نے لے لی ہے۔ قرض اور لگان بڑھتا جا رہا ہے اور وہ کسان سے مزدور بن چکا ہے۔ پنڈت داتا دین سے اس کا "پروہت اور ججمان کا ناتا" ختم ہو کر "مالک اور مزدور کا رشتہ" قائم ہو چکا ہے۔ غرض کہ اس کی حالت روز بروز ابتر ہوتی جا رہی ہے۔ اعصاب شکستہ اور ہمتیں پست ہونے لگی ہیں :

"زندگی کی جد و جہد میں اسے ہمیشہ شکست ملی، مگر اس نے کبھی ہمت نہ ہاری۔ ہر شکست گویا اسے قسمت سے لڑنے کی طاقت دیتی تھی مگر اب وہ اس آخری حالت میں پہنچ گیا تھا جب اس میں خود اعتمادی بھی نہ رہ گئی تھی۔"[۲۴]

حالات و حادثات نے ہوری کے حوصلوں کو اتنا پست کر دیا ہے اور اسے اس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں اس سے کوئی بھی غیر انسانی فعل سرزد ہو سکتا ہے۔ بالآخر وہ اپنی تین بگھے کی خاندانی زمین کو بچانے کی خاطر، اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپے کے عوض ادھیڑ عمر

رام سیوک کے سپرد کر دیتا ہے۔ اس کے اس فعل کا ذمّہ دار کون ہے؟ ہوری خود ہے یا وہ سماج اور مروّجہ نظام جس نے ایسے حالات پیدا کئے ہیں کہ ہوری جیسے لوگ ایسا کرنے کے لیے مجبور ہیں:

"ہوری نے روپئے لیے تو اس کا ہاتھ کانپ رہا تھا۔ اس کا سر اوپر نہ اٹھ سکا، منھ سے ایک لفظ نہ نکلا، گویا ذلّت کے اتھاہ سمندر میں گر پڑا ہو اور گرتا چلا جا رہا ہو۔ آج تیس سال زندگی سے لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا ہے اور ایسا ہارا ہے کہ گویا اسے شہر کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہے اور جو جاتا ہے وہ اس کے منھ پر تھوک دیتا ہے اور وہ چلّا چلّا کر کہہ رہا ہے کہ بھائیو! میں رحم کا مستحق ہوں، میں نے نہیں جانا کہ جیٹھ کی لو کیسی ہوتی ہے۔ ماگھ کی برکھا کیسی ہوتی ہے۔ اس بدن کو چیر کر دیکھو اس میں کتنی جان رہ گئی ہے اور وہ کتنی چوٹوں سے چور اور ٹھوکروں سے کچلا ہوا ہے۔ اس سے پوچھو، کبھی تو نے آرام کے درشن کیے ہیں، کبھی تو چھاؤں میں بیٹھا ہے؟ اس پر یہ ذلّت! اور وہ اب بھی جیتا ہے، نامرد، لالچی، کمینہ! اس کا سارا اعتقاد جو بہت گہرا ہو کر ٹھوس اور اندھا ہو گیا تھا، گویا ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہو۔"[۲۶]

یہ حادثہ ہوری کو توڑ دیتا ہے پھر وہ زیادہ دنوں نہیں چل پاتا۔ اس طرح کہنے کو ایک کہانی ختم ہو جاتی ہے لیکن ہوری کی طرح اس کے کروڑوں ساتھی اس کہانی کو دہرانے کے لئے زندہ رہتے ہیں۔

گئودان کا اختتام ہوری کے ایسے انجام سے ہوتا ہے جس نے اس دور کی دیہی زندگی کی سماجی بنیادوں کے کھوکھلے پن کو پوری طرح واضح کر دیا ہے۔ بعض شریف النفس سماجی فلاح و بہبود کی خاطر، کچھ باتوں کی ابتدا کرتے ہیں۔ وہ باتیں وقت کی ضرورتوں اور حالات کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ رفتہ رفتہ سارا سماج بخوشی ان کو اپنا لیتا ہے۔ اس طرح مذہبی اور سماجی رسوم اور روایات ظہور پذیر ہوتے ہیں لیکن گذرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ صاحبِ اقتدار اور انسانی برادری کے ذمّہ دار افراد کے خلوص میں کمی آجاتی ہے۔ وہ اپنے مفادات کو عزیز رکھتے ہوئے ان رسوم اور روایات کے ذریعہ ذاتی منفعت کے راستے تلاش کر لیتے ہیں اور دوسروں کو اپنا دست نگر بننے کے لیے مجبور کر دیتے ہیں۔ گئودان معنوی رعایت سے اس کی بہترین مثال ہے۔ دیہی علاقوں میں گائے کی اہمیت

کے پیش نظر گئو کا دان بلا شبہ ایک بہترین سماجی فلاح کا کام ہو سکتا ہے لیکن جو نیتجہ 'گئودان' میں ملتی ہے اسے تو انسانی زندگی کا المیہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ ناول کا اختتام فردِ واحد کا المیہ نہیں بلکہ ملک کے دیہی علاقوں میں رہنے بسنے والے کروڑوں محنت کش کسانوں کا ہے۔ ہوری تو محض ان میں سے ایک ہے جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومیوں کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات و حادثات کا شکار ہو کر ٹوٹ جاتا ہے۔ پنڈت اس کی نجات کے لئے گئو کو دان کرنے کی تلقین کرتا ہے جب کہ اس کا کل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ وہ شخص جو ساری زندگی گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور "گائے کا ارمان من ہی میں" لیے دنیا سے چل بسا ہو اس کے لیے بھی گئو کی "دکھشنا" لازمی قرار دی جائے تو اس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ، کیا ہو سکتا ہے۔

ملک میں رہنے بسنے والے کروڑوں کسانوں کی زندگیاں ایسے المیوں سے بھری پڑی ہیں:

> "کسان زندگی بھر محنت کرتا ہے لیکن اس کی محنت کا پھل اسے نہیں ملتا۔ زمیندار بھی اس پر ظلم کرتا ہے اور پولیس بھی اس کے ساتھ زیادتی کرتی ہے۔ وہ حق پر ہوتا ہے لیکن کوئی اس کی دادرسی نہیں کرتا اور کسان کی زندگی اسی المیہ پر ختم ہو جاتی ہے۔" [۲۸]

پریم چند ان حالات سے پوری طرح واقف تھے۔ وہ زمینداروں اور سماج کے ذمہ داروں کے طور طریق کو سمجھتے تھے اور اس بات سے آگاہ تھے کہ کسان کی زندگی:

> "زمیندار کو لگان، ساہوکار کو سود، برہمن کو دچھنا، برادری کو تاوان اور تھانیدار کو رشوت دینے میں گزر جاتی ہے۔" [۲۹]

ان کی آرزوئیں تشنہ رہتی ہیں۔ انھیں نہ تو ذہنی اور جسمانی سکون ملتا ہے اور نہ ہی پوری طرح ان کے پیٹ کو روٹی اور تن ڈھانکنے کو کپڑا میسر ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتے تھے کہ خود غرض عناصر، جن کی گرفت عوام پر مضبوط ہے۔ بھولے بھالے عوام کی کمزوری اور اندھی عقیدت مندی سے فائدہ اٹھا کر اپنے مفادات کے حصول کی خاطر ان کا جارحانہ استحصال کرتے ہیں۔ ہوری کا کردار اس کا واضح ترجمان ہے۔ انھوں نے گئودان میں ایک فرد کو لے کر کہانی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ پورا معاشرہ اس ایک فرد کے اندر سمٹ

آتا ہے اور وہ فرد پورے معاشرے کو منعکس کرتا ہے۔ ناول کا ابتدائی تاثر محدود اور اس کا محور ہوری کا کنبہ معلوم دیتا ہے۔ کہانی اس ایک خاندان کے گرد منڈلاتی ہوئی آگے بڑھتی ہے اور رفتہ رفتہ احساس دلاتی ہے کہ پریم چند نے اس ایک خاندان کے سہارے پورے دیہی طبقے کی زندگی بیان کردی ہے۔ انسانوں کے بیچ تفریق اور امیر و غریب کی اس شدید کش مکش کو عریاں کر دیا ہے جو سالہا سال سے ان کے درمیان چلی آ رہی تھی۔

ڈاکٹر قمر رئیس ہوری کے تعلق سے تحریر فرماتے ہیں:

"پریم چند نے ہوری جیسے ادنیٰ اور عام کسان کو ناول کا ہیرو بنا کر اور اس کے کردار کا مکمل نشوونما دکھا کر ہندوستان کے افسانوی ادب میں ایک نئی روایت کی بنا رکھی ہے۔ اس کا کردار اردو ادب کے عظیم اور اہم کرداروں میں سے ایک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے طبقے کے سماجی مسائل کا نمائندہ ہے بلکہ ہم اس کے کردار میں جاگیر دارانہ نظام زندگی میں پرورش پائے ہوئے کسانوں کی نفسیات کے سارے پیچ و خم کا مطالعہ کرسکتے ہیں۔"[۱۶]

ممتاز حسین کا اپنا نظریہ ہے کہ:

وہ "(پریم چند) ہوری کو صرف ایک فریادی اور مظلوم کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے تاکہ اس کی حالت دیکھ کر انسانیت بیدار ہو اور دانشور طبقہ اس کے مقصد کی حمایت کرے۔"[۱۷]

بہر حال پریم چند نے ہوری کے خدوخال ڈھالنے میں مختلف رنگ و روپ کے تمام نقش و نگار اس طرح شامل کئے ہیں کہ اس دور کے کسان کی اصل صورت آنکھوں میں اتر آتی ہے۔ مروّجہ نظام کے نتیجے میں جارحانہ استحصال کا شکار ایک ایسا کسان سامنے ہوتا ہے جس کی محنت کی بدولت دوسروں کو اناج میسر آتا ہے اور وہ دانے دانے کے لئے محتاج رہتا ہے، جس کے بیگار سے دوسروں کی حویلیاں تعمیر ہوتی ہیں لیکن ان کی اپنی رہائش چوپال سے بھی بدتر ہوتی ہے جس کی مشقت کی کمائی اس کے اپنے کام نہ آ کر دوسروں کو کمخواب مہیا کرتی ہے اور خود تن ڈھانکنے کے لئے چیتھڑوں کو ترستا ہے۔ جو دوسروں کے آڑے وقتوں میں کام آتا ہے لیکن اس کے اپنے مقدّر میں بس محرومیاں ہوں۔ ایسے کسان کا نام ہوری ہے جو اس دور کے ایک عام کسان کی علامت ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ "کہانی کار" (ہندی) سہ ماہی۔ وارانسی (پریم چند نمبر جولائی۔ اکتوبر ۱۹۸۱ء) ص ۳۰

۲۔ ادب اور شعور، ممتاز حسین۔ ص ۲۶۶

۳۔ ایضاً ص ۲۶۷۔ ۲۶۸

۴۔ گئودان کا جائزہ (نیا ادب)، مرتب قاضی عبد الغفار ص ۱۷۶

۵۔ تنقیدی اشارے، آل احمد سرور۔ ص ۲۲

۶۔ آج کا اُردو ادب، ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی، ص ۱۸۶

۷۔ منشی پریم چند کے ناول گئودان پر ایک نظر فروغ اُردو لکھنؤ، پریم چند نمبر، اپریل تا اگست (۱۹۷۸ء) ص ۸۷

۸۔ آج کا اُردو ادب، ص ۱۳۱ ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ

۹۔ گئودان، پریم چند ص۔ ۵۷

۱۰۔ ایضاً ص۔ ۱۹۳

۱۱۔ اُردو ادب کی ایک صدی۔ ڈاکٹر سید عبد اللہ، ص ۱۸۳

۱۲۔ گئودان۔ ص ۵۸۲

۱۳۔ پریم چند کی تخلیقات کا جمالیاتی پہلو۔ اصغر علی انجینئر (آج کل دہلی۔ پریم چند نمبر ۱۹۸۰ء) ص ۱۴

۱۴۔ گئودان۔ ص ۸

۱۵۔ ایضاً ص ۵۹۔۶۰

۱۶۔ ایضاً ص ۱۴۱

۱۷۔ ایضاً ص ۵۹

۱۸۔ گئودان ص ۱۷۸

۱۹۔ آج کا اُردو ادب۔ ص ۱۸۶

۲۰۔ پریم چند ایک ادھیین ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر، ص ۱۶۶

۲۱۔ ادب اور شعور، ص ۲۶۴

۲۲۔ گئودان۔ ص ۱۸۳

۲۳۔ ایضاً ص ۱۸۶

۲۴۔ ایضاً ص ۱۹۲

۲۵۔ ایضاً ص ۲۰۹۔ ۲۱۰

۲۶۔ ایضاً ص ۲۱

۲۷۔ ایضاً ص ۲۱۱۔ ۲۱۲

۲۸۔ ایضاً ص ۲۰۳۔ ۲۰۴

۲۹۔ ایضاً ص ۳۰۵

۳۰۔ ایضاً ص ۳۰۸

۳۱۔ ایضاً ص ۳۶۰

۳۲۔ ایضاً ص ۳۶۰

۳۳۔ ادب اور شعور ص ۲۶۴

۳۴۔ گئودان ص ۳۶۱۔۳۶۲

۳۵۔ ایضاً ص ۵۷۲

۳۶۔ ایضاً ص ۵۸۵

۳۷۔ آج کا اُردو ادب، ص ۱۸۷

۳۸۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۴۴۴

۳۹۔ ایضاً ص ۴۵۴

۴۰۔ ادب اور شعور، ص ۲۶۹

کلامِ فانیؔ کا تابناک پہلو

انسانی ذہن کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ حالات و واقعات اور تجربات کی تبدیلی کے ساتھ اس میں نمایاں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اندازِ فکر بدلتا ہے، نظریات تبدیل ہوتے ہیں۔ اور حد یہ ہے کہ نصب العین کبھی کبھی یکسر بدل جاتا ہے۔ یہ تبدیلی کبھی مرحلہ وار ہوتی ہے اور کبھی اُسے ایک طویل وقت درکار ہوتا ہے اور کبھی حادثاتی طور پر اچانک عمل میں ہو جاتی ہے۔ ذہن کی ایک کیفیت یہ بھی ہے کہ وہ عرصہ دراز تک تذبذب اور تشکیک میں مبتلا رہتا ہے اور کسی ایک رُخ یا نتیجہ پر پہنچنے کے بجائے بھٹکتا پھرتا ہے۔ بہرحال غور و فکر کی دنیا میں تغیرات رونما ہوتے رہتے ہیں۔ اس لئے ذہنی کیفیت ایک حال پر قائم نہیں رہ پاتی اور پھر فن کار، ادیب یا شاعر جو بنتی بگڑتی تہذیب کا نبض شناس، حسّاس اور معاملہ فہم ہوتا ہے، جس کی قوتِ متخیلہ بلند، وسیع النظر، سوچنے سمجھنے کی صلاحیت دوسروں سے زیادہ رکھتا ہے۔ وہ بھلا کب ایک ہی انداز پر چل سکتا ہے۔ جدّت، نُدرت اور نیاپن تو اس کا شیوہ ہوتا ہے اور چونکہ فکر و فن کا بڑا گہرا ربط ہے اس لئے فکر کی تبدیلی کے ساتھ فطری طور پر فن بھی متاثر ہوتا ہے۔

فانیؔ کا بچپن بڑے ناز و نعم میں گذرا۔ جوانی کے ابتدائی ایام میں عیش و عشرت کے بہت سے سامان حاصل تھے۔ فرصت اور فراغت کے لمحات بھی میسّر تھے اور ذہنی و قلبی سکون بھی موجود تھا۔ ورثے میں بہت کچھ مال و اسباب ملا۔ مگر خوش حالی کے ذرائع دن بدن کم ہوتے گئے۔ مفلسی اور بیکاری کی گرفت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی گئی اور مزاج کی وہ شگفتگی جو فارغ البالی کی نشان دہی کرتی تھی، رفتہ رفتہ ماند پڑتی گئی۔ فانیؔ غیوّر اور وضعدار واقع ہوئے تھے۔ خوشامد اور چاپلوسی ان کے خمیر میں داخل نہ تھی۔ اپنی پریشان حالی کا ذکر بے تکلف دوستوں سے بھی نہ کرتے، بلکہ شرافت، اخلاق اور مروّت کے مظاہرے کی کوشش میں مصروف رہتے۔ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے باوجود زندگی میں ناکام رہے اور

آخری دن وطن سے دور خستہ حالی میں گزارے۔ شعر و شاعری کا شوق بچپن سے تھا۔ تمام عمر غزل کی ہیئت میں نقش و نگار بناتے رہے جس میں خونِ جگر کی حرارت، آنسوؤں کی گرمی اور نکہت و نور کی شادابی کا بہترین امتزاج موجود ہے۔

فانی نہ تو اُردو کے صفِ اوّل کے شعرا میں شامل ہیں، نہ ان کے یہاں کوئی خاص تصورِ حیات اور نہ ہی شعر و شاعری کا کینوس بہت پھیلا ہوا ہے، پھر بھی ان کا شمار اردو غزل کے بڑے شاعروں میں ہوتا ہے۔ اُن کے کلام میں حسرت و یاس، نامُرادی اور ناکامی کے مضامین بہت زیادہ ہیں۔ اس لئے ناقدینِ فن نے ان کو یاسیات کا امام، افسردگی و حُزن کا ترجمان، ایذا دوست، تلخی پسند اور غم پرور بتایا ہے۔ اُن کے کلام کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس میں دلکشی، نغمگی اور زیبائش کے بجائے کافور کی بُو محسوس ہوتی ہے لیکن اگر ہم رنج و الم کے اس بادشاہ کی شاعری کے اوراق کو پلٹیں، تو ہمیں اس کے یہاں رنگینی، شوخی اور زندہ دلی بھی دکھائی دے گی۔ انوکھے تجربات کا نچوڑ، کائنات کی دلفریبی، انسانی عظمت اور وجدانی کیفیت کا ادراک بھی حاصل ہوگا۔ حقیقت، صداقت اور خلوص کا اظہار حد درجہ سلاست، روانی اور بے تکلفی کے پیرائے میں ملے گا۔ بعض نقادوں نے فانی کی گریہ وزاری اور رنج و الم کی بے کیف یک رنگی کو ہی پیشِ نظر رکھا۔ کلام کی چاشنی، پُرکاری اور تابناکی کی طرف توجہ نہ کی۔ اگر اُن کے کلام کا بغور مطالعہ کیا جائے تو مسرّت بخش عناصر بھی نظر آئیں گے اور یہ بھی محسوس ہوگا کہ وہ نوحہ خوانی کے ساتھ زندگی کی رنگینیاں بھی پیش کر سکتا ہے اور حُسن کی دلفریبیوں سے لطف اندوز بھی ہو سکتا ہے ؎

○ ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک

○ یہ فیضِ محبت ہے، اقبالِ محبت ہے
ہر آہ کو حاصل ہیں، تاثیر کی تائیدیں

○ درپیش ہے پھر مسئلۂ طاقتِ دیدار
پھر کچھ نگہِ شوق ہے گھبرائی ہوئی سی

○ دشمنِ جاں تھے تو جانِ مدعا کیوں ہو گئے
تم کسی کی زندگی کا آسرا کیوں ہو گئے

حسن و عشق کے تعلقِ خاطر کی لطافتیں اور اُن کا حسین تصور فانی کے اکثر اشعار میں موجود ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کیف و نور کی وادی میں نغمہ خواں ہے اور مسرور کُن دُھنوں پر تھرکتے ہوئے الفاظ دلکش اور سُہانا منظر پیدا کر رہے ہیں۔ جس میں محبوب کا ناز و انداز بھی شامل ہے، رو ٹھنے اور منانے کی واردات بھی، قُربت کا لمس بھی اور چھیڑ چھاڑ کی اٹھکیلیاں بھی ؎

- تم جوانی کی کشاکش میں کہاں بھول اُٹھے — وہ جو معصوم شرارت تھی حیا سے پہلے
- ہر اُن فتنہ ہے، ہر فتنہ ایک قیامت ہے — ترا شباب ہوا، دورِ آسماں نہ ہوا
- کیوں سادگی میں طور کچھ اب بانکپن کے ہیں
  کل تک تو سادگی کی ادا بانکپن میں تھی
- کونین پہ بھاری ہے اللہ رے غرور اُن کا — اتنے بھی ادا والے مغرور نہیں ہوتے
- من جائیں اگر تم ہمیں جھوٹوں بھی منا لو
  وعدے سے، تسلّی سے، دلاسے سے، قسم سے
- تجھے خبر ہے ترے تیرِ بے پناہ کی قسم — بہت دنوں سے دلِ ناتواں نہیں ملتا
- دے ترا حُسنِ تغافل جسے جو چاہے فریب
  ورنہ تو اور جفاؤں پہ پشیماں ہونا
- اب انھیں اپنی اداؤں پہ حجاب آتا ہے — چشمِ بد دور، دلہن بن کے شباب آتا ہے

فانی کی مشہور غزل "شاد نہ کر برباد نہ کر" محرومی اور ناکامی کے جذبات سے لبریز ہے۔ اس میں عجز و انکساری، نیاز مندی اور سپردگی کے احساسات کے ساتھ ساتھ کیف آور سُرور و مستی بھی موجود ہے۔ موت کی خواہش، ناامیدی اور محرومی کا جذبہ، جو لمحہ بہ لمحہ طویل ہوتا جاتا ہے اس کے ساتھ ہی عشق کی بے قراری، وصال کی یادیں اور چاندنی رات کا سماں بھی فانی کے یہاں بڑے مستحکم انداز میں ملتا ہے۔ موت کی طلب، چاہت اور قربت کے ذاتی اسباب کیا تھے؟ زندگی سے بیزاری اور سوز خوانی کی اصلیت کیا ہے؟ ان ذاتی یا سانحاتی حادثات سے قطع نظر فانی کے کلام کا ایک تابناک اور روشن پہلو بھی ہے، جس میں حُسن، تاثیر اور شعریت پورے طور پر موجود ہے۔ اشعار میں دھڑکتے ہوئے دل کی تڑپ اور تغزل کا حسین و جمیل وجدان بھی ملتا ہے اور موسیقیت و خوش آہنگی بھی ؎

- چشمِ ساقی کی وہ مخمور نگاہی توبہ — آنکھ پڑتی ہے چھلکتے ہوئے پیمانوں کی
- آغازِ محبت کے اللہ وہ کیا دن تھے — وہ شوق کے ہنگامے، وہ شوق کی تمہیدیں

○ اُن کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا
اِک جوش تھا کہ محوِ تماشائے جوش تھا

○ کمالِ ہوش ہے یوں بے نیازِ ہوش ہو جانا
تیری آغوش میں بیگانۂ آغوش ہو جانا

○ اب مری نعش پر حضور موت کو کوستے تو ہیں
آپ کو یہ بھی ہوش ہے کس نے کسے مٹا دیا

○ کتنے فتنے جمع کیے ہیں اُن کی ایک جوانی نے
چال قیامت، کافر نظریں، آنکھ شرابی کیا کہیے

○ کہتے ہیں کیا ہی مزے کا ہے فسانۂ فانیؔ
آپ کی جان سے دور آپ کے مر جانے کا

○ کسی کی یادِ مژگاں دل میں جب نشتر چبھوتی ہے
خلش ہوتی ہے لیکن کس قدر پر لطف ہوتی ہے

○ کس نے اُسے دیکھا ہے اے حسرتِ نظارہ
فانیؔ تو ہے دیوانہ، دیوانے کو کیا کہیے

○ کھو گئے ہم کچھ اِس طرح فانیؔ — کہ انھیں جستجو کیے ہی بنی
○ کچھ نظر کہہ گئی زباں نہ کھلی — بات اُن سے ہوئی مگر نہ ہوئی
○ جلوۂ یار کا بھکاری ہوں — شش جہت کاسۂ گدائی ہے

فن کار محرکات، تاثرات، خیالات اور احساسات کو اپنے ماحول یا اِرد گرد سے پاتا ہے اور ان کو مِن و عَن اپنے فن یا تخلیق میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ فانیؔ کی شاعری کا مطالعہ بھی اسی نقطۂ نظر کے ساتھ کرنا چاہیے۔ اگر اُن کے کلام میں رنج و الم کی شدت یا کثرت ہے تو لازمی طور پر وہ اُن کی زندگی کے حقیقی نقوش سے مشابہ ہوگی۔ ویسے انھوں نے جب جب ماضی کے دریچوں میں جھانکا، یا خوشیوں کے لمحات سے دو چار ہوئے تو اردو غزل کو ایسے اشعار دیئے، جن میں حُسن کی تحسین، تاثیر، شعریت اور زندہ دلی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ الفاظ کا اُتار چڑھاؤ، ردیف و قافیہ کی چستی، معاملہ بندی، محاورات کا رکھ رکھاؤ اور ترنم کی لہریں لیتا ہوا نظر آتا ہے، حالاں کہ اُن کے کلام کا بیشتر حصّہ ایسا ہے جس میں کسک اور سوز کی کارفرمائی ہے لیکن رنگینی اور سرمستی کے نقطۂ نظر سے بھی اُسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

مولانا حسرتؔ موہانی

مختصر سوانحی خاکہ

مولانا حسرتؔ موہانی ۱۸۸۰ء مطابق ۱۲۹۸ھ میں قصبہ موہان ضلع اناؤ میں پیدا ہوئے۔ اناؤ، اجودھیا کا سرحدی علاقہ اور صوبۂ اودھ کا مردم خیز خطّہ رہا ہے۔ یہ چھوٹا سا حسین شہر گنگا ندی کے کنارے، کانپور اور لکھنؤ کے بیچ میں بسا ہوا ہے۔ روایت ہے کہ شری رام چندر جی بن باس جاتے ہوئے یہاں ٹھہرے تھے اور انھوں نے اس جگہ کو بہت پسند کیا تھا۔ راجہ اونونت راؤ کا آباد کیا ہوا یہ شہر شروع سے ادب اور انقلاب کا گہوارہ رہا ہے۔ مولانا حسرتؔ موہانی اسی شہر کے ایک ایسے قصبہ میں پیدا ہوئے جو علم و فضل کے لحاظ سے "موہان از خطۂ یونان" کہلاتا ہے۔ موہان دریائے سئی کے کنارے، ملیح آباد، حسن گنج اور نیوتنی سے ملی ہوئی ایک خوشگوار بستی ہے۔ کبھی یہ حصّہ لکھنؤ سے وابستہ تھا اب اناؤ کا اٹوٹ انگ ہے۔ اسی بستی کے ایک کشادہ علاقہ میں حسرتؔ موہانی کا آبائی مکان تھا جو قرب و جوار میں بارہ دری کے نام سے مشہور تھا۔ اس لمبے چوڑے مکان کے ایک جانب سئی ندی اور دوسری طرف آم کے باغ سے ملا ہوا قبرستان تھا۔ مولانا اپنے بچپن میں تقریباً ہر روز پل پر بنی ہوئی شاندار برجیوں کے جھروکوں میں آکر بیٹھ جاتے اور ندی کے پُرسکون ماحول کا نظارہ کرتے۔ یہ پل مہاراجہ نول رائے نے نواب صفدر جنگ کے عہد میں بنوایا تھا۔ مولانا کے مکان کے صحن سے شمال کی طرف نظر ڈالیے تو کربلا کی پُرشکوہ مناریں ماضی کی عظمت کی یاد دلاتی ہیں اور مولانا کے بچپن کی کہانی سناتی ہیں جب وہ اپنی نانی کے ہمراہ ایامِ محرم میں شام کے وقت گھر سے ننگے پاؤں آتے اور اصرار کے باوجود اُس وقت تک واپس نہ ہوتے جب تک کہ وہ پوری طرح سے نیند کی آغوش میں نہ پہنچ جاتے۔

مولانا کا اصل نام سید فضل الحسن، پیار کا نام 'فجو' اور تخلّص حسرتؔ تھا۔ اُن کا یہ تخلّص اتنا مقبول ہوا کہ وہ اسی نام سے پہچانے جانے لگے۔ اس بارے میں وہ خود فرماتے ہیں ؎

عشق نے جب سے کہا حسرتؔ مجھے
کوئی بھی کہتا نہیں فضل الحسن

حسرت کے والد کا نام سید ازہر حسن، والدہ کا نام سیدہ شہر بانو بنت سید نیاز حسن اور دادا کا نام سید مہر الحسن تھا۔ حسرت کے جدِ امجد سید محمود شاہ نیشاپوری ۱۲۱۵ء مطابق ۶۱۱ھ میں سلطان شمس الدین التمش کے عہد میں نیشاپور سے ہجرت کر کے ہندوستان آئے اور موہان میں بود و باش اختیار کر لی۔ اس سلسلہ میں مولانا رقمطراز ہیں ؎

کیوں نہ ہوں اردو میں حسرت ہم نظیری کے نظیر
ہے تعلق ہم کو آخر خاکِ نیشاپور سے

مولانا کا سلسلۂ نسب ستر ہویں نسبت میں آٹھویں امام حضرت علی موسیٰ رضاؑ تک پہنچتا ہے جن کا مزار مشہد (ایران) میں ہے اور جن کے آستانہ پر حاضری دیتے ہوئے انھوں نے فرمایا تھا ؎

ہو گئی بارگہ رب میں وہ یکسر منظور
تم نے کی تھی جو دعا موسیٰ کاظم کے حضور

مولانا حسرت موہانی حنفی مسلک اور قادری سلسلہ سے تعلق رکھتے تھے مگر دوسرے عقائد کا احترام اور تمام بزرگوں کی درگاہ پر حاضری دینا باعث سعادت سمجھتے تھے۔ اُن ہی کی زبانی ؎

حنفی ہیں، نہ مالکی، نہ ہمیں حنبلی سے نہ شافعی سے غرض
ہم کہ خالص ہیں پیروِ اسلام اور رکھتے نہیں کسی سے غرض

اُن کا خاندان مع مولانا کے شاہ عبد الرزاق فرنگی محلی کا ارادت مند تھا بعد میں حسرت نے مولانا عبد الوہاب فرنگی محلی سے بیعت کی اور مولانا عبد الباری فرنگی محلی سے خلافت حاصل کی جس کے تحت انھوں نے کچھ لوگوں کو اپنا مُرید بنایا۔

مولانا حسرت موہانی کی ننھیال اور ددھیال دونوں ہی موہان بلکہ بارہ دری میں تھا لیکن ان کی دادی کا تعلق ضلع فتحپور کے ایک زمیندار گھرانے سے تھا۔ مولانا کے والد کا قیام اسی بنا پر، جائیداد کی دیکھ بھال کی وجہ سے اکثر فتحپور میں رہا کرتا تھا۔ والد کے انتقال کے بعد مولانا کو اپنی دادی کی طرف سے تحصیل کھجوہ ضلع فتحپور میں تین گاؤں ورثے میں ملے تھے جس کا ایک تہائی حصّہ انھوں نے اپنے جدّ سید شاہ وجیہہ الدینؒ کے مزار کے نام، ایک حصّہ اپنے مرشد مولانا عبد الوہاب فرنگی محلی کے عُرس کے لئے اور بقیہ منافع نعیمہ بیگم بذریعہ وقف علی الاولاد کر دیا تھا۔

مولانا کے تین بھائی سید روح الحسن، سید کریم الحسن، سید مبین الحسن اور تین بہنیں سلیمتہ النساء، نجیبتہ النساء اور منیبتہ النساء تھیں۔ ان میں سید کریم الحسن اور

سلیمۃ النساء کا انتقال بچپن میں ہو گیا تھا۔ بڑے بھائی سید روح الحسن ضلع ناندیڑ، ریاست حیدرآباد میں ممتاز وکیل تھے اور چھوٹے بھائی سید مبین الحسن بند کی ضلع فتحپور میں رہتے تھے۔

۱۸۸۲ء :- تین سال کی عمر میں مولانا کے زبردست چیچک نکلی جس کے نشانات تمام عمر چہرے پر برقرار رہے۔

۱۸۸۵ء :- ۱۷ شوال کو شاہ وجیہہ الدینؒ کے مزار پر مولانا حسرت موہانی کی رسم بسم اللہ ہوئی اور کچھ دنوں بعد وہ سید غلام علی (میاں جی) کے مکتب جاتے لگے۔

۱۸۹۴ء :- موہان سے مڈل کا امتحان اعزاز کے ساتھ پاس کیا۔ آگے تعلیم حاصل کرنے کے لئے اپنے والد کے پاس فتحپور چلے گئے اور وہاں کے گورنمنٹ ہائی اسکول میں داخلہ لے لیا۔ اسکول کے ہیڈ ماسٹر پنڈت لچھمی نرائن مولانا کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ ان ہی ایام میں انھوں نے شعر کہنا شروع کیا۔

۱۸۹۸ء :- میٹرک کا امتحان اس امتیاز کے ساتھ پاس کیا کہ پورے صوبے میں اول آئے۔

۱۸۹۹ء :- ۱۵ مارچ کو ڈاکٹر سر ضیاء الدین احمد کی دعوت پر مولانا نے محمڈن اینگلو اورینٹل کالج، علی گڑھ میں انٹرمیڈیٹ میں داخلہ لیا۔ جب وہ ہوسٹل پہنچے تو ان کے داہنے ہاتھ میں لوہے کا صندوق، بائیں ہاتھ میں نقشی پاندان اور سر پر کلا بتو ٹوپی تھی۔ جسم پر چارخانے کا انگرکھا، ٹخنوں سے اونچا پاجامہ اور پاؤں میں کڑھا ہوا جوتا تھا۔ اُن کی اس ہیئت کذائی پر سرسید کے نونہالوں نے "خالہ اماں" اور "خالہ جان" کے خطابوں سے نوازا۔ سجاد حیدر یلدرم نے "مرزا پھویا" کے عنوان سے نظم کہی۔

۱۹۰۱ء :- ۲۰ مارچ کو ایم۔ اے۔ او۔ کالج میں بی۔ اے۔ سال اوّل میں داخلہ لیا۔

۱۹۰۲ء :- ۱۵ مئی کو انجمن اردوئے معلّٰی کے جلسہ میں اپنی مثنوی "مشاعرہ شعرائے قدیم در عالمِ خیال" سنائی۔

اسی سال وہ انجمن اردوئے معلّٰی کے سکریٹری مقرر ہوئے۔

۱۹۰۳ء :- ریاضی اور عربی کے اختیاری مضامین کے ساتھ بی۔ اے۔ کا امتحان سیکنڈ ڈویژن میں پاس کیا اور ایل۔ ایل۔ بی۔ کے پہلے سال میں داخلہ لیا لیکن کالج کے پرنسپل ماریسن سے اختلاف ہو جانے کی بنا پر تعلیم کو خیرباد کہا اور رسل گنج میں احاطہ دان پور میں رہائش اختیار کی۔ یہ مکان شہر کے مشرق میں ریلوے لائن کے پھاٹک سے متصل تھا جہاں اب این۔ آر۔ ایس۔ سی۔

کلب بھی قائم ہے۔

جولائی سے "اردوئے معلّیٰ" کے نام سے ۱۸×۲۲ کے سائز کا ۴۸ صفحات پر مشتمل ماہنامہ رسالہ جاری کیا۔ سائز ہمیشہ یہی رہا لیکن صفحات میں کمی بیشی ہوتی رہی۔ ابتداءً مذکورہ رسالہ مطبع احمدی پھر فیض عام پریس، علی گڑھ میں چھپتا رہا۔ بعد میں مولانا اسے اپنے نجی مطبع "اردو پریس" سے نکالتے رہے۔

اگست میں امانت لکھنوی کے ڈرامہ 'اندر سبھا' پر ایک تنقیدی مضمون لکھا جس میں اندر سبھا کی ادبی و ڈرامائی خوبیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے مدلّل بحث کی۔

اسی سال خاندان کی ایک تعلیم یافتہ خاتون نشاط النساء بیگم بنت سید شبیر حسن موہانی سے اُن کی شادی ہوئی۔ نشاط النساء بیگم رشتہ میں ان کی ماموں زاد بہن ہوتی تھیں۔ اُن کے والد رائے پور (ریاست حیدر آباد) میں وکیل ہائی کورٹ تھے۔

۱۹۰۴ء :- اردوئے معلّیٰ کے ستمبر کے شمارے میں "مسلمان، کانگریس اور پولیٹیکل ایجیٹیشن" کے عنوان سے اور نومبر کے شمارے میں "مسلمان اور کانگریس" کے نام سے مضمون شائع ہوا۔

۲۶ر ۲۷ر دسمبر کو بمبئی میں انڈین نیشنل کانگریس کا بیسواں اجلاس بہ صدارت سر ہنری کاٹن منعقد ہوا جس میں حسرت نے بحیثیت ڈیلی گیٹ شرکت کی۔

۲۷ر تا ۳۰ر دسمبر لکھنؤ میں منعقد ہوئے محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اٹھارہویں اجلاس میں بھی شرکت کی۔ یہ اجلاس مارِیسن، پرنسپل ایم۔ اے۔ او۔ کالج علی گڑھ کی صدارت میں ہوا تھا۔

انتخاب دیوان مرزا جعفر علی حسرت، مطبع احمدی، علی گڑھ سے شائع کیا۔

۱۹۰۵ء :- اردوئے معلّیٰ کے جنوری کے شمارے میں کانگریس کے بیسویں اجلاس کی مفصّل روداد مع تبصرہ کے شائع کی۔

اردوئے معلّیٰ کے مارچ کے شمارے میں ان کا ایک مضمون "نیشنل کانگریس اور مسلمان" کے عنوان سے شائع ہوا۔

۱۶ر اکتوبر کو بنگال دو حصّوں میں منقسم کر دیا گیا۔ 'مسلم بنگال' اور 'ہندو بنگال'۔ مسلم بنگال کی راجدھانی ڈھاکہ میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کا سالانہ اجلاس منعقد ہوا جس کی میزبانی کے فرائض نواب سلیم اللہ نے انجام دیئے۔ مولانا حسرت موہانی نے اس اجلاس

میں شرکت کی۔

اسی سال مولانا نے احسن المطابع علی گڑھ سے انتخاب دیوان سوز، انتخاب دیوان قائم، انتخاب دیوان نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ، انتخاب دیوان مصحفی شائع کیا اور اپنے نجی پریس سے شرح دیوان غالب چھاپی۔

بنارس میں آل انڈیا انڈسٹریل کانفرنس منعقد ہوئی۔ حسرت نے نہ صرف اس کانفرنس میں حصہ لیا بلکہ بدیشی مال کے بائیکاٹ پر زور دیتے ہوئے سودیشی تحریک کے زبردست مبلغ بن گئے۔

۲۷ تا ۳۰ دسمبر بنارس میں ہوئے کانگریس کے اکیسویں اجلاس میں بحیثیت ڈیلی گیٹ شرکت کی۔ یہ اجلاس گوپال کرشن گوکھلے کی صدارت میں ہوا تھا۔

۱۹۰۶ء :- ۲۶ تا ۲۹ دسمبر کلکتہ میں دادا بھائی نوروجی کی صدارت میں کانگریس کا بائیسواں اجلاس ہوا جس میں حسرت موہانی سابقہ روایات کی طرح شریک ہوئے۔

۱۹۰۷ء :- اردوئے معلّٰی کے جنوری کے شمارے میں "سودیشی اور بائیکاٹ" کے عنوان سے مولانا کا مضمون شائع ہوا۔

فروری و مارچ کے مشترک شمارہ میں آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس اور ایم۔ اے۔ او۔ کالج کے بارے میں مضمون شائع ہوا جس میں طلباء کی بے بسی اور غم و غصہ کی عکاسی کرتے ہوئے انگریز پرنسپل کے طرز عمل، محسن الملک کی کمزوری اور عام مسلمانوں کی بے چینی کو بیان کیا گیا تھا اور اس بات پر خاصہ زور دیا گیا تھا کہ اس کو قومی اسکول قرار دیتے ہوئے انگریزوں کے عمل دخل سے آزاد کرایا جائے۔

۱۷ فروری کو نشاط النساء بیگم کے بطن سے اُن کی پہلی بیٹی نعیمہ بیگم پیدا ہوئی۔

اردوئے معلّٰی کے جون کے شمارے میں مولانا کا ایک اہم مضمون "مسلمانانِ ہندوستان کا پولیٹیکل مستقبل" کے عنوان سے اور جولائی کے شمارہ میں "بجٹ : ہندوستان اور مسٹر مارلے کی پالیسی" کے نام سے شائع ہوا۔ اگست اور ستمبر کے شماروں میں "فریق نرم کی بعض غلط فہمیاں" کے عنوان سے مضمون چھپے۔

۲۶ ـ ۲۷ دسمبر کو سورت میں راس بہاری گھوش کی صدارت میں کانگریس کا تیئسواں اجلاس منعقد ہوا جس میں مولانا نے شرکت کی مگر اندرونی اختلافات کی بنا پر دہ بال گنگا

دھر تلک کے ہمنوا ہو گئے:

"ہم پالیٹکس میں مسٹر تلک........ کی پیروی اپنے اوپر لازم سمجھتے ہیں۔"

(اداریہ اردوئے معلّی۔ اکتوبر ۱۹۰۹ء)

اپنے معلّمِ سیاست کے سلسلہ میں کہتے ہیں ؎

اے تلک اے افتخارِ جذبۂ حبِّ وطن
حق شناس و حق پسند و حق یقین و حق سخن

ناز تیری پیروی پر حسرتِ آزاد کو
اے تجھے قائم رکھے تا دیر ربِّ ذوالمنن

۱۹۰۸ء :- ۲۳ر جون کو ایک باغیانہ مضمون "مصر میں انگریزوں کی تعلیمی پالیسی" شائع کرنے کے جرم میں انھیں جیل بھیج دیا گیا۔ یہ مضمون اردوئے معلّی کے شمارہ بابت ماہ اپریل میں شائع ہوا تھا اور غالباً اعظم گڑھ کے نوجوان وکیل اور محبِّ وطن اقبال سہیل کا تھا۔ حسرت کی گرفتاری کے دوسرے دن تلک کو بمبئی میں گرفتار کر لیا گیا۔ اُن پر بھی باغیانہ مضمون شائع کرنے کا الزام عائد کیا گیا تھا۔ تلک کے مقدمہ کی پیروی بیرسٹر محمد علی جناح نے کی جبکہ حسرت نے خود اپنی وکالت کی۔

۴ر اگست کو عدالت نے مولانا کو دو سال قید سخت اور پانچ سو روپے جرمانے کی سزا سنائی۔ اپیل پر ایک سال کی تخفیف کر دی گئی اور مولانا کو سنٹرل نینی جیل میں منتقل کر دیا گیا جہاں انھوں نے اس طرح کے اشعار کہے ؎

ہے مشقِ سخن جاری چکّی کی مشقّت بھی
اِک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی
جو چاہے سزا دے لو اور بھی کھل کھیلو
پر ہم سے قسم لے لو کی ہو جو شکایت بھی
ہر چند ہے دل شیدا حُرّیتِ کامل کا
منظور دعا لیکن ہے قیدِ محبّت بھی

مولانا کی گرفتاری کی خبر کا سب سے بُرا اثر ان کے والد سیّد اظہر حسن پر پڑا۔ وہ

اس واقعہ کے بعد صحت مند نہ ہو سکے اور کئی ماہ بیمار رہ کر، مولانا سے ملنے کی آرزو لیے ہوئے اِس جہان فانی سے کوچ کر گئے۔

۱۹۰۹ء :- ۱۹ر جون کو مولانا قید کی مدت سے تقریباً ڈیڑھ ماہ پہلے رہا کر دیے گئے۔ اکتوبر سے اردوئے معلیٰ کی اشاعت دوبارہ شروع ہوئی۔

۱۹۱۰ء :- اردوئے معلیٰ کے جنوری کے شمارے سے مولانا نے قیدِ فرنگ کی روداد کو "مشاہدات زنداں" کے عنوان سے بالتفصیل قسط وار لکھنا شروع کیا۔ مئی کے شمارے میں انھوں نے ایک مضمون "ہندوستان کے پولیٹکل قیدی" کے نام سے لکھا۔

مولانا مادرِ درسگاہ کی آزادی اور اس کے مخصوص کردار کے لیے شروع سے کوشاں تھے۔ امسال سر آغا خاں کی رہنمائی میں مسلم یونیورسٹی کے قیام کا مسئلہ سامنے آیا تو حسرت نے بھی حکومت کی شرائط کی شدت سے مخالفت کی اور اس بات پر زور دیا کہ مجوزہ تعلیمی ادارہ آزاد ہونا چاہیے اور ملک کی دیگر مسلم درسگاہوں کے الحاق کا اسے حق حاصل ہونا چاہیے۔

۱۹۱۱ء :- ۱۲ر دسمبر کو تقسیم بنگال کا فیصلہ انگریزوں نے اپنی پالیسی کے تحت واپس لے لیا۔

۱۹۱۲ء :- اردوئے معلیٰ کے ستمبر کے شمارے میں "پولیٹکل نوٹ" کے عنوان سے ان کا ایک مضمون شائع ہوا۔

۱۹۱۳ء :- جنوری کے شمارے میں انھوں نے کہا :-

> "حریت ایک ایسی خواہش ہے جس کی ابتدا ضرور ہوتی ہے لیکن انتہا نہیں ہو سکتی۔ یہ ایک بار دل میں پیدا ہو کر برابر بڑھتی رہتی ہے، گھٹنے کا نام نہیں لیتی"
>
> (اردوئے معلیٰ)

۲۲ر مارچ کو لکھنؤ میں آل انڈیا مسلم لیگ کا سالانہ اجلاس منعقد ہوا جس میں مولانا نے شرکت کی۔

۱۲ر مئی کو تقریباً شام ۷ بجے علی گڑھ کے سپرنٹنڈنٹ پولیس نے پریس ایکٹ ۱۹۱۰ء کے تحت مولانا کے پریس سے تین ہزار روپیے کی ضمانت طلب کی۔ مذکورہ رقم ایک ہفتہ کے اندر ضلع مجسٹریٹ کے آفس میں جمع کرنی تھی۔ وقت مقررہ پر رقم جمع نہ کرنے کی بنا پر ۱۹ر مئی کو پریس ضبط ہو گیا اور رسالہ کی اشاعت بند ہو گئی۔ گزر اوقات کے لیے مولانا نے رسل گنج میں ہی ایک

جنرل اسٹور کھولا مگر رفتہ رفتہ اپنی ساری توجہ سودیشی کپڑوں کے فروغ پر مرکوز کردی اور موہانی جنرل اسٹور، موہانی سودیشی اسٹور میں تبدیل ہوگیا جسے دیکھ کر شبلی نعمانی نے فرمایا کہ "مولانا تم آدمی ہو یا جن، پہلے شاعر تھے، پھر پالی ٹیشن بنے اور اب بنیے ہوگئے۔"

اگست میں کانپور میونسپلٹی نے انگریز گورنر کی شہ پر مسٹن روڈ پر واقع مسجد مچھلی بازار کے ایک حصہ کو نہ صرف منہدم کرادیا بلکہ نہتے مسلمانوں پر اندھا دھند فائرنگ بھی کی جس میں سیکڑوں مرد، عورتیں اور بچے شہید ہوئے۔ مولانا حسرت نے حکومت کے اس جابرانہ رویہ کے پیش نظر گنیش شنکر ودیارتھی اور ملک کے دوسرے رہنماؤں کے ساتھ مل کر 'مجلسِ احرار' کی بنیاد ڈالی اور 'سید الاحرار' کہلائے۔

۱۹۱۴ء :- فروری میں حسرت کا دیوان پہلی بار اردو پریس' علی گڑھ سے شائع ہوا۔ جولائی سے مولانا نے علی گڑھ سے ایک سہ ماہی رسالہ "تذکرۃ الشعراء" جاری کیا جس کے کل سات شمارے منظرِ عام پر آسکے۔

۱۹۱۵ء :- تلک کی موت پر حسرت نے ان الفاظ میں خراجِ عقیدت پیش کیا ؂

ماتم نہ ہو کیوں بھارت میں بپا، دنیا سے سدھارے آج تلک
بلونت تلک، مہراج تلک، آزادوں کے سرتاج تلک

جب تک وہ رہے دنیا میں رہا ہم سب کے دلوں پر زور ان کا
اب رہ کے بہشت میں نزدِ خدا حوروں پہ کریں گے راج تلک

ہر ہندی کا مضبوط ہے جی، گیتا کی بات ہے دل پہ لکھی
آخر میں جو خود بھی کہا ہے یہی پھر آئیں گے مہراج تلک

۳۰ر دسمبر کو بمبئی میں منعقد ہوئے مسلم لیگ کے آٹھویں اجلاس میں مولانا نے شرکت کی۔ یہ جلسہ مولانا مظہر الحق کی صدارت میں ہوا تھا۔

۱۹۱۶ء :- ۸ر اپریل کو لکھنؤ میں منعقد مسلم یونیورسٹی فاؤنڈیشن کمیٹی میں شرکت کی اور حکومت کے رویہ پر کڑی نکتہ چینی کی چنانچہ حکومت کی جانب سے ان کی نظر بندی کا حکم جاری ہوا۔ حسرت نے اس حکم کو ماننے سے انکار کر دیا۔ لہٰذا ۱۳ر اپریل کو انھیں علی گڑھ میں گرفتار کرکے جیل نہ بھیج دیا گیا۔ ۱۹ر اپریل کو وہ علی گڑھ سے للت پور جیل منتقل کر دیئے گئے ۲۲ر۔ ۲۳ر مئی کو مقدمے کی سماعت ہوئی اور دو دفعات کے تحت آٹھ آٹھ ماہ کی سزا ہوئی۔

مولانا نے اپیل کی جو یکم جولائی کو خارج کر دی گئی اور ان کو للت پور جیل سے جھانسی جیل میں، وہاں سے الہ آباد، پرتاپ گڑھ، لکھنؤ، فیض آباد اور آخر میں میرٹھ جیل میں منتقل کر دیا گیا۔

۱۹۱۷ء :- دیوان حسرت حصہ سوم الناظر پریس، لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں اکتوبر ۱۹۱۶ء سے جولائی ۱۹۱۷ء تک کی غزلیں شامل ہیں۔

۱۹۱۸ء :- ۱۲ر مئی کو مولانا قید سے رہا ہوئے۔

۹ر دسمبر کو علی گڑھ سے اناؤ کے لیے روانہ ہوئے۔ رات حضرت ابراہیم شاہؒ کے سالانہ فاتحہ میں شریک ہوئے اور صبح موہان روانہ ہو گئے۔

۲۶ر سے ۳۱ر دسمبر تک مولانا دہلی میں رہے اور کانگریس و مسلم لیگ کے اجلاسوں میں شرکت کی۔

دیوان حسرت حصہ چہارم، الناظر پریس، لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اسے بیگم حسرت موہانی نے مرتب کیا تھا۔ اس میں اگست ۱۹۱۷ء سے اپریل ۱۹۱۸ء تک کی غزلیں شامل ہیں۔

۱۹۱۹ء :- ۲۷ر سے ۳۱ر دسمبر تک مولانا امرتسر میں کانگریس، مسلم لیگ اور آل انڈیا خلافت کانفرنس کے اجلاسوں میں شریک رہے۔ یہ کانگریس کا چونتیسواں اجلاس، پنڈت موتی لال نہرو کی صدارت میں، مسلم لیگ کا بارہواں اجلاس، حکیم اجمل خاں کی صدارت میں اور خلافت کا تیسرا اجلاس مولانا شوکت علی کی صدارت میں ہو رہا تھا۔

۱۹۲۰ء :- ۱۹ر جنوری کو مسلم رکن کی حیثیت سے ایک وفد کے ساتھ وائسرائے ہند سے ملاقات کرنے گئے مگر اپنے ہاتھوں کو حاکم کے مصافحہ سے آلودہ کیے بغیر واپس آ گئے۔ ۲۵ افراد پر مشتمل اس وفد میں مولانا محمد علی جوہر، مولانا شوکت علی، حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر مختار احمد انصاری، مولانا عبد الباری، سید سلیمان ندوی اور ڈاکٹر سیف الدین کچلو بھی شامل تھے۔

فروری میں مولانا علی گڑھ چھوڑ کر مع اہل و عیال کے کانپور آ گئے۔

۱۸ر اپریل کو دہلی میں ورکرز کانفرنس کی صدارت کی۔

مئی میں اودھ خلافت کانفرنس شیخ مشیر حسین قدوائی کی صدارت میں ہوئی جس میں مولانا نے شرکت کی اور اپنی تقریر میں کہا کہ "اگر پرنس آف ویلز اپنا سفر ہند ملتوی نہ کرے گا تو جہاں وہ جائے گا، ہڑتال کرا دی جائے گی۔" اس کے کچھ دنوں بعد انھوں نے کانپور کے سرسیہ گھاٹ علاقے میں خلافت سودیشی اسٹور لمیٹیڈ قائم کیا جس کی رسم افتتاح مولانا محمود الحسن

کے ہاتھوں ہوئی۔ بعد میں یہ اسٹور مسٹن روڈ پر منتقل ہو گیا اور ۱۹۲۰ء میں مید د بازار آ گیا۔

ستمبر میں مولانا نے سردار علی صابری کو خلافت اسٹور میں اکاؤنٹنٹ مقرر کیا۔

۱۲ر ستمبر کو کلکتہ میں کانگریس اور مسلم لیگ کے خاص اجلاس منعقد ہوئے جن میں ترکِ موالات کی تحریک منظور ہوئی۔ کانگریس کے جلسہ کی صدارت لالہ لاجپت رائے نے فرمائی اور عدم تعاون کی قرارداد گاندھی جی نے پیش کی۔ مسلم لیگ کے اجلاس کی صدارت محمد علی جناح کر رہے تھے۔

۲۶ر سے ۳۱ر دسمبر تک مولانا ناگپور کے کانگریس اور مسلم لیگ کے اجلاس میں مع بیگم کے شریک رہے یہ کانگریس کا پینتیسواں اجلاس بہ صدارت راگھواچاریہ اور مسلم لیگ کا تیرھواں اجلاس بہ صدارت ڈاکٹر مختار احمد انصاری تھا۔

۱۹۲۱ء :- ۲۱ر فروری کو حکومت برطانیہ کی درخواست پر ایک مسلم وفد لندن کے لیے روانہ ہوا جس میں مولانا کے علاوہ سر آغا خاں، ڈاکٹر انصاری، سید حسن امام، شیخ شبیر حسین، قاضی عبد الغفار اور مولانا عبد الباری شامل تھے۔ مگر مسلمانوں کے مسائل پر کوئی کارآمد گفتگو نہ ہو سکی۔ نتیجتاً وفد ناکام واپس آ گیا۔

۲۲ر اکتوبر کو صوبائی کانگریس کی صدارت فرمائی جو آگرہ میں منعقد ہوئی تھی۔

۲۶ر دسمبر کو آل انڈیا خلافت کانفرنس اور ۲۷ر۔ ۲۸ر دسمبر کو کانگریس کے سالانہ اجلاس احمد آباد میں منعقد ہوئے جن میں مولانا مع بیگم کے شریک ہوئے۔ یہ دونوں جلسے حکیم اجمل خاں کی صدارت میں ہوئے تھے۔ مولانا نے دونوں جگہ "حریتِ کامل" کی آواز بلند کی جس کے حصول کے لئے تشدد اور گوریلا طریقۂ جنگ کی بھی حمایت کی۔ اس جلسہ میں نیتاجی سبھاش چندر بوس بھی موجود تھے جن کی سیاسی پیروی کو مولانا نے جلد تسلیم کر لیا۔

۳۰ر۔ ۳۱ر دسمبر کو مسلم لیگ کا چودھواں اجلاس احمد آباد میں ہی ہوا۔ اس کی صدارت مولانا حسرت موہانی نے کی خطبۂ صدارت میں مولانا نے مکمل آزادی کے بارے میں اپنا ریزولیشن مولانا آزاد سبحانی کے ذریعے پیش کیا جو سبجکٹ کمیٹی میں ہی مسترد ہو گیا۔ مکمل آزادی کے سلسلہ میں حسرت کا جو ریزولیشن مذکورہ تینوں اجلاسوں میں نامنظور ہو گیا تھا، آٹھ سال بعد تھوڑے سے کتر بیونت کے بعد ۲۶ جنوری ۱۹۲۹ء کو وہی ریزولیشن پنڈت جواہر لال نہرو کی قیادت میں دریائے راوی کے کنارے منظور ہوا، اور جسے مسلم لیگ نے ۱۹۲۷ء میں تسلیم کیا۔

اسی سال مولانا آل انڈیا مسلم لیگ کے صدر منتخب ہوئے۔

۱۹۲۲ء :- ۹ر-۱۰ر فروری کو دہلی میں جمعیۃ العلمار کی پہلی مجلسِ عاملہ میں شریک ہوئے۔

۱۴ر اپریل کو مولانا کانپور میں تیسری اور آخری مرتبہ گرفتار کر کے سابرمتی جیل (احمد آباد) بھیج دیئے گئے۔

۱۵ر اپریل کو نعیمہ بیگم کا نکاح مولانا عبد الباری نے سید عبد السمیع نصرت موہانی سے موہان میں پڑھایا۔ یہ تاریخ مولانا حسرت بہت پہلے طے کر چکے تھے۔

۱۳ر مئی کو مولانا سیشن جج کی عدالت میں پیش ہوئے۔ ۱۴ر مئی کو سماعت ہوئی اور دفعہ ۱۲۱ اور ۱۲۴ الف کے تحت دو دو سال کی قید سخت کی سزا کا حکم سنایا گیا۔

۲۸ر جون کو مولانا کی اپیل پر بمبئی ہائی کورٹ میں سماعت شروع ہوئی۔

۱۱ر جولائی کو دو سال کی سزا میں تخفیف ہوئی۔

۱۱ر نومبر کو وہ بڑودہ جیل میں منتقل کر دیئے گئے۔

اسی سال مولانا کے گھر نواسہ پیدا ہوا جس کا نام رضوان الحسن رکھا گیا۔ مولانا کو اس کی اطلاع سابرمتی جیل میں ملی جہاں انھوں نے اس کی تاریخ پیدائش کہی سے

حق نے بیٹا جو نعیمہ کو دیا میرا فرزند وہ روحانی ہے
سال پیدائش رضوان حسرت ثانی حسرت موہانی ہے

۱۳۴۱ھ

۱۹۲۳ء :- ۲۰ر اگست کو جیل ایکٹ کے تحت مولانا پر مقدمہ قائم ہوا۔

یکم اکتوبر کو ڈھائی سال کی سزا سنائی گئی جو بعد میں صرف ایک سال کی رہ گئی۔

دیوان حسرت پنجم، ششم، ہفتم اور ہشتم الناظر پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ان چاروں حصوں کو بیگم حسرت موہانی نے مرتب کیا تھا۔ ان میں اپریل ۱۹۱۸ء سے نومبر ۱۹۲۲ء تک کی غزلیں شامل ہیں۔

۱۹۲۴ء :- ۱۱ر اگست کو مولانا بڑودہ جیل سے کولابہ (بمبئی) جیل میں منتقل کیے گئے اور اگلے دن رہا کر دیئے گئے۔ رہا ہونے کے بعد وہ سب سے پہلے خلافت ہاؤس گئے اور وہاں انھوں نے ایک طویل اخباری بیان میں کہا کہ :-

"میرا پروگرام ہمیشہ سے امپریلزم کو تباہ کرنے کی کوشش پر مبنی رہا ہے۔ اور یہی رہے گا۔ اور جو پارٹی بھی اس پروگرام کو ہاتھ میں لے گی۔ اس کے ساتھ میں تہ دل سے شریک اور اس کا ہمدرد رہوں گا۔"

(روزنامہ ہمدم، لکھنؤ۔ ۴ اراگست ۱۹۲۴ء)

دیوان حسرت کا حصۂ نہم اور دہم الناظر پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ انھیں بھی بیگم حسرت موہانی نے مرتب کیا تھا۔

1925ء :- ۲۸ر جنوری کو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی فاؤنڈیشن کمیٹی کے جلسے میں شرکت کی۔

فروری میں عرصۂ دراز (جون ۱۹۱۳ء) کے بعد اردوئے معلیٰ کا جنوری، فروری کا مشترک شمارہ کانپور سے شائع ہوا۔ اور پھر مارچ ۱۹۴۲ء تک وہ کسی نہ کسی طرح نکلتا رہا۔

۷ر ستمبر کو مولانا نے لکھنؤ میں "تحفظ آثار متبرکہ و حجاز" کی صدارت کی اور مولانا عبدالباری کی قیادت میں "انجمن خدام الحرمین" قائم کی تاکہ سلطان ابن سعود کی وجہ سے دنیا کے مسلمانوں کو جو ذہنی اذیت پہنچی تھی اس کا پُر زور الفاظ میں اظہار کیا جا سکے۔

۲۴ر دسمبر کو کانپور میں خلافت کانفرنس کے سالانہ اجلاس میں مولانا نے بحیثیت صدر مجلس استقبالیہ اپنا خطبہ پڑھا۔ اس کانفرنس کی صدارت مولانا ابوالکلام آزاد کر رہے تھے۔

۲۶ر دسمبر کو کانپور میں آل انڈیا کمیونسٹ پارٹی کی پہلی کانفرنس پریڈ گراؤنڈ میں منعقد ہوئی جس میں مولانا نے بحیثیت صدر مجلس استقبالیہ اپنا خطبہ پیش کیا۔ خطبہ میں انھوں نے کہا کہ :-

"کمیونزم کی تحریک کاشتکاروں اور مزدوروں کی تحریک ہے۔ اس تحریک کے اصول و اغراض اور مقاصد سے جمہور اہل ہند عموماً اتفاق کرتے ہیں۔ البتہ بعض قسم کی غلط فہمیوں کی بنا پر کمیونزم کے نام سے بعض کمزور اور وہمی طبیعت کے لوگ گھبراتے ہیں۔ حالانکہ یہ غلط فہمیاں سب سرمایہ داروں اور دوسرے بدخواہوں کی پھیلائی ہوئی ہیں۔ مثلاً بعض لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ کمیونزم و خونریزی اور فساد لازم و ملزوم ہیں حالانکہ اس کی حقیقت اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ہم لوگ تشدد کو صرف ضرورت اور مصلحت کی بنا پر جائز سمجھتے ہیں اور مہاتما گاندھی کی طرح اس کو ہر حالت میں بطور اصول لازم قرار نہیں دیتے ــــــ ہمارے یہاں جائیداد و ملکیت کی دو قسمیں مقرر ہیں۔ ایک ذاتی جس کو انگریزی میں پرسنل کہتے ہیں ــــ دوسرے شخصی جس کو انگریزی میں پرائیوٹ کہتے ہیں ــــ کمیونسٹ اصول کا عمل ذاتی جائیداد پر نہیں ہوتا صرف شخصی پر ہوتا ہے۔"

(اردوئے معلیٰ جلد ۱۸ نمبر ۴، ۵، ۶ بابت مئی، جون ۱۹۲۶ء)

کانپور میں کانگریس کا سالانہ اجلاس مسز سروجنی نائیڈو کی صدارت میں منعقد ہوا۔ مولانا مع بیگم کے مزدوروں اور کسانوں کے ساتھ پنڈال میں داخل ہونا چاہتے تھے۔ پنڈت جواہر لال نہرو نے انھیں روکنے کی کوشش کی اور اپنے رضاکاروں کو حکم دیا کہ" اگر مزدور نہ مانیں تو ان پر لاٹھی چارج کر دیا جائے۔ یہ سنتے ہی بیگم حسرت آگ بگولہ ہوگئیں اور انھوں نے بڑھ کر پنڈت نہرو کے منھ پر طمانچہ مار دیا۔" (سیّد الاحرار، اشتیاق اظہر۔ ص ۲۱)

نوادرِ سخن، رئیس المطابع، کانپور سے شائع ہوا۔

۱۹۲۶ء :- اشتراکی نظام کی تائید پر مشتمل اُن کا تاریخی خطبہ اردوئے معلّی کے مئی کے شمارہ میں شائع ہوا۔

۱۹۲۷ء :- حسرت موہانی نے کمیونسٹ پارٹی سے چشم پوشی اختیار کرلی۔

۱۹۲۸ء :- مولانا نے "مستقل" کے نام سے ایک روزنامہ کانپور سے جاری کیا جو اگلے سال دو روزہ پھر سہ روزہ، بعد میں ہفتہ وار ہوگیا۔

۲۰ر اگست کو مولانا نے ایک اخباری بیان میں نہرو رپورٹ پر تنقید کی۔

۲۸ر تا ۳۰ر اگست، قیصر باغ، لکھنؤ میں نہرو رپورٹ کی منظوری کے لیے ایک جلسہ منعقد ہوا جس میں مولانا نے مع بیگم کے شرکت کی اور رپورٹ پر سخت اعتراضات کیے۔

۳۱ر دسمبر کو مسلم کانفرنس کا قیام عمل میں آیا جسے مولانا کی بھرپور حمایت حاصل تھی۔

۱۹۲۹ء :- کانگریس کا سالانہ اجلاس لاہور میں منعقد ہوا جس میں مولانا نے ایک مبصر کی حیثیت سے شرکت کی۔

۳۱ر دسمبر کو مسلم کانفرنس کا اجلاس لاہور میں ہوا جس میں ڈومینین اسٹیٹس کی حمایت کی قرارداد پیش کی گئی۔ قرارداد کو مولانا محمد علی جوہر نے مرتب کیا تھا اور سر عبدالقادر نے اس کی تائید کی تھی۔ مولانا حسرت موہانی اس ناقص آزادی کی قرارداد سے سخت برافروختہ ہوئے۔

۱۹۳۰ء :- ۱۹ر جنوری کو کانپور میں منعقدہ جلسۂ عام میں مولانا نے مسلمانوں سے تحریک آزادی کی مخالفت نہ کرنے کی اپیل کی۔

۲۰ر جنوری کے 'مستقل' کے اداریہ میں ایک مضمون 'مسلم کانفرنس کی بے راہ روی' کے عنوان سے تحریر کیا جس میں ناقص آزادی کے معاملہ سے متعلق اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا تھا۔

تلک کے بعد مولانا اربندو گھوش کی بے پناہ عزت کرتے تھے۔ وہ اپنے اخبار 'مستقل' مورخہ ۳ر فروری میں ان کے پانڈیچری میں جلاوطنی سے متعلق روداد قلم بند کرتے ہیں۔

۲۴ر مارچ کو دہلی میں مسلمانوں کی طرف سے احترام شریعت کی خاطر شاردا ایکٹ کے خلاف ایک زبردست اجتماع ہوا۔ مولانا نے اس سلسلہ میں عملی طرز بھی اختیار کرتے ہوئے کئی کم سن بچوں اور بچیوں کی شادیاں کرائیں۔

۱۲ر نومبر کو لندن میں گول میز کانفرنس کا پہلا اجلاس شروع ہوا جس کا افتتاح شہنشاہ جارج پنجم نے کیا۔ دوسرا اجلاس ۱۷ر نومبر کو ہوا۔ مولانا نے اُن کی تفصیل اپنے اخبار 'مستقل' میں تنقیدی نوٹ کے ساتھ شائع کی۔

۱۹۳۱ء :- ۸ر۔ ۹ر اگست کو جمعیۃ العلمائے ہند کی یو۔ پی۔ شاخ کا سالانہ اجلاس الہ آباد میں مولانا حسرت موہانی کی صدارت میں منعقد ہوا۔ اس جلسہ میں مولانا نے ڈومینین اسٹیٹس اور گول میز کانفرنس کی مخالفت کرتے ہوئے آزادی کامل پر زور دیا۔ انھوں نے خطبۂ صدارت میں کہا :-

> "ہندوستان کے متعلق میرے سیاسی نصب العین کا حال سب کو معلوم ہے کہ میں آزادی کامل سے کم کسی چیز کو کسی حالت میں منظور نہیں کر سکتا، اور آزادی کامل بھی وہ جس کا دستورِ اساسی امریکہ یا روس کے مانند لازمی طور پر (۱) جمہوری (۲) ترکیبی اور (۳) لامرکزی ہو، اور جس میں اسلامی اقلیت کے تحفظ کا پورا سامان بھی بصراحت تمام موجود ہو۔"
>
> (اردوئے معلیٰ۔ جولائی، اگست ۱۹۳۱ء)

اسی سال انھوں نے اپنی آبائی جائیداد کا ایک حصہ حضرت شاہ وجیہہ الدینؒ کے عرس کے لئے وقف کر دیا۔

۱۹۳۲ء :- پہلی بار آپ حج بیت اللہ کے لئے گئے۔

۱۹۳۴ء :- نعیمہ بیگم کے بطن سے مولانا کی دوسری نواسی انیسہ بیگم پیدا ہوئی۔ اپریل سے ہفتہ وار 'مستقل' نے ماہنامہ کی شکل اختیار کر لی۔

۱۹۳۵ء :- اوائل سال میں شیخ مشیر حسن قدوائی، مولانا آزاد سبحانی، سید ذاکر علی اور سید حسن ریاض کے ساتھ مل کر ایک آزاد پارٹی بنائی جس کا مقصد مکمل آزادی کے لیے ہندوؤں، مسلمانوں اور دیگر قوموں کے درمیان اشتراکِ عمل اور باہمی تعاون کی فضا پیدا کرنا تھا۔

۱۹۳۶ء :- ۱۰ر اپریل کو لکھنؤ کے تاریخی "رفاہ عام" ہال میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کُل ہند کانفرنس منعقد ہوئی جس میں مولانا حسرت موہانی نے ادبی مسائل سے متعلق قابلِ قدر مشورے دیتے ہوئے کہا کہ :-

"ہمارے ادب کو .... سامراجیوں اور ظلم کرنے والے امیروں کی مخالفت کرنا چاہیے

...... جدید ادب کو سوشلزم بلکہ کمیونزم کی بھی تلقین کرنا چاہیے۔"

مسلم لیگ کی تنظیم جدید سے وابستہ ہوئے اور یو۔پی۔ مسلم لیگ پارلیمنٹری بورڈ کے سرگرم ممبر بنے۔

ماہنامہ 'مستقل' اردوئے معلّٰی کے ساتھ بطور ضمیمہ شائع ہونے لگا۔

۱۹۳۷ء :- ۸ر اپریل بروز جمعرات مطابق ۲۶ر محرم ۱۳۵۶ھ بوقت گیارہ بجے دن بیگم حسرت موہانی کا کانپور میں انتقال ہوا۔ اس سانحہ کا اثر مولانا پر زبردست ہوا جس کا اظہار اِن اشعار سے بھی ہوتا ہے ؎

عاشقی کا حوصلہ بیکار ہے تیرے بغیر
آرزو کی زندگی دشوار ہے تیرے بغیر
جس فراغت کا تمنائی تھا میں تیرے لیے
اب وہ حاصل ہے تو اک آزار ہے تیرے بغیر

۱۵ر تا ۱۸ر اکتوبر لکھنؤ میں مسلم لیگ کا پچیسواں اجلاس بہ صدارت محمد علی جناح منعقد ہوا جس میں مولانا حسرت موہانی نے پھر آزادیٔ کامل کی تجویز پیش کی، جو بالاتفاق رائے منظور ہوئی۔

'محاسنِ سخن' اور 'معائبِ سخن' رئیس المطابع، کانپور سے شائع ہوئی۔

۱۹۳۸ء :- خاندان کی ایک بیوہ خاتون حبیبہ بیگم، جن کا تعلق فتحپور سے تھا، سے عقد ثانی کیا۔ حبیبہ بیگم کے پہلے شوہر سے دو لڑکیاں اور ایک لڑکا تھا۔

مسلم لیگ اور خلافت کمیٹی کے مشترک وفد کے سرگرم رکن کی حیثیت سے قاہرہ (مصر) کی فلسطین کانفرنس میں شریک ہوئے یہ وفد چودھری خلیق الزماں کی سرکردگی میں گیا تھا۔

بڑی نواسی نفیسہ بیگم کا کانپور میں انتقال ہوا۔

۱۹۳۹ء :- اپریل میں حبیبہ بیگم سے مولانا کی دوسری لڑکی پیدا ہوئی جس کا نام انھوں

نے خالدہ بیگم رکھا۔

اسی سال مولانا وزیرِ ہند سے ملنے لندن گئے۔ وہ کراچی، بصرہ، بغداد، موصل، دمشق، بیروت اور مارسیلز ہوتے ہوئے لندن پہنچے وہاں انھوں نے وزیرِ ہند سے ملکی مسائل پر تفصیلی گفتگو کی، پارلیمنٹ کے ارکان کے سامنے ہندوستانی مسلمانوں کی کسمپرسی بیان کی اور اپنی صدارت میں ایک انڈین فلم سینٹر قائم کیا۔ اس طویل سفر کی یادگار وہ غزلیں ہیں جو ان کے کلیات کے گیارہویں اور بارہویں حصے میں شامل ہیں۔

۱۹۴۲ء :- اردوئے معلّیٰ کے جنوری، فروری اور مارچ کے شمارے میں مولانا نے کانگریس اور مسلم لیگ کے ارکان کو ہمنوا بنانے کی کوشش کی اور ایک آئینی اسکیم بھی پیش کی۔

مسلم لیگ کا سالانہ اجلاس الہ آباد میں منعقد ہوا تو مولانا کو اندیشہ ہوا کہیں محمد علی جناح سر اسٹیفرڈ کرپس کی پیش کش درجہ نو آبادیات پر راضی نہ ہو جائیں۔ اس اندیشہ کے تحت مولانا نے نہ صرف قائدِ اعظم کو نوٹس دیا بلکہ پچاس ہزار کے ہجوم میں تن تنہا مخالفت بھی کرتے رہے۔

۱۹۴۳ء :- کلیاتِ حسرت موہانی انتظامی پریس، حیدر آباد سے شائع ہوا۔ اس میں ان کے بارہ۱۲ دیوان اور دو ضمیمے شامل تھے۔

۱۹۴۵ء :- حیدر آباد میں انجمن ترقی پسند مصنّفین کی کانفرنس پروفیسر احتشام حسین کی صدارت میں منعقد ہوئی۔ اس کانفرنس میں فحاشی اور عُریاں نگاری کے خلاف ایک باضابطہ قرارداد پیش کی گئی۔ حسرت موہانی نے اس تجویز کی مخالفت کی اور عُریانی کو فحاشی سے ممیّز کرتے ہوئے اسے ایک ادبی اسلوب قرار دیا۔

۱۹۴۶ء :- جولائی میں مسلم لیگ کونسل کا اجلاس بمبئی میں منعقد ہوا جس میں مولانا نے شرکت کی اور یہ تجویز پیش کی کہ مسلم ممبرانِ مجالس قانون ساز پاکستان، دستور ساز اسمبلی قائم کرلیں اور دستور بھی تیار کرلیں لیکن ان کے اس نظریے کو ردّ کردیا گیا جس پر مولانا کو سخت ذہنی کوفت کا سامنا کرنا پڑا۔

اپنے نوجوان دوست سید حسن احمد شاہ ایڈوکیٹ کے تعاون سے مسلم لیگ کے ٹکٹ پر کانپور سے بھاری اکثریت کے ساتھ یو۔ پی۔ اسمبلی کے ممبر منتخب ہوئے اور یو۔ پی۔ کے نمائندے کی حیثیت سے ہندوستان کی دستور ساز اسمبلی کے رکن بنائے گئے۔

۱۹۴۷ء :- ۹ر ۱۰ر جون کو دہلی کے امپیریل ہوٹل میں آل انڈیا مسلم لیگ کا اجلاس ہوا جس میں مولانا شریک ہوئے۔ انھوں نے اس جلسے میں تقسیم بنگال اور پنجاب کی مخالفت کرتے ہوئے یہ بھی کہا کہ پاکستان کو ایک آزاد اور خود مختار جمہوریہ ہونا چاہیے۔ دولت مشترکہ کا رکن نہیں۔ اگلے دن محمد علی جناح نے مسلم لیگی ارکان سے مجلس دستور ساز، ہند میں شریک ہونے سے منع کیا لیکن مولانا نے اُن کے اس حکم کو ماننے سے انکار کر دیا۔

۱۹۴۹ء :- ۲۶ر نومبر کو ڈاکٹر راجندر پرشاد، صدر دستور ساز اسمبلی نے منظوری کے لیے دستور پیش کیا تو محض مولانا کو چھوڑ کر سبھی نے ایوان میں مسرت کے ساتھ حمایت کا اعلان کیا۔

۱۹۵۰ء :- ۲۴ر جنوری کو منظور شدہ دستور اسمبلی میں دستخط کے لیے پیش ہوا تو مولانا نے اس پر دستخط کرنے سے انکار کر دیا۔

آخری بار فریضہ حج ادا کرتے ہوئے مدینہ طیبہ کی زیارت کی اور گھنٹوں زار و قطار روتے رہے۔ یہ ان کا گیارہواں حج اور بارہویں مرتبہ مدینہ منورہ کی حاضری تھی۔ مولانا پر ہمیشہ دیارِ رسول کی حدود میں داخل ہوتے ہی ایک عجیب و غریب کیفیت طاری ہو جاتی تھی لیکن اِس بار اُس شدّت نے ایک ہیجانی کیفیت اختیار کر لی تھی۔ وہ گنبد خضریٰ کو دیکھتے ہوئے نعتیہ اشعار پڑھتے جاتے تھے اور ساتھ ہی ساتھ زار و قطار روتے جاتے تھے۔ دیکھنے والوں کو یہ محسوس ہونے لگا کہ شاید اب یہ سلسلہ کبھی ختم ہی نہ ہو گا۔

واپسی پر کراچی میں اپنے عزیز و اقارب اور لاہور میں مولانا ظفر علی خاں سے ملتے ہوئے وہ کانپور واپس آ گئے۔

۱۹۵۱ء :- حج سے واپسی کے بعد مولانا کی طبیعت خراب رہنے لگی۔ ابتداءً حکیم ارشاد علی سے دوا لیتے رہے۔ کوئی خاص افاقہ نہ ہونے کی صورت میں بغرض علاج لکھنؤ آ گئے اور فرنگی محل میں قیام کیا۔ لیکن طبیعت دن بدن زیادہ خراب ہوتی گئی تو انھیں مولانا جمال میاں فرنگی محلی نے میڈیکل کالج میں داخل کرا دیا۔ مولانا میڈیکل کالج میں رہنا پسند نہیں کرتے تھے اس لیے کچھ افاقہ ہونے کے بعد انھیں پھر فرنگی محل واپس لے آیا گیا۔

۱۳ر مئی (مطابق ۶ر شعبان ۱۳۷۰ھ) کو ۱۲ر بج کر ۲۵ر منٹ پر مختصر علالت کے بعد لکھنؤ میں رحلت فرمائی اور اسی روز شام کو فرنگی محل کے قبرستان انوار باغ میں اپنے پیرو مرشد کے پائینتی میں دفن ہوئے۔

حواشی

۱۔ حسرت موہانی گھر کی چہار دیواری میں۔ نعیمہ بیگم۔ نصرت موہانی، بہار کالونی۔ کراچی۔ مئی ۱۹۵۹ء

۲۔ مولانا حسرت موہانی۔ ذاتی زندگی، اشتیاق اظہر و نصرت موہانی۔ حسرت موہانی میموریل سوسائٹی ۷۵-۳۵، کراچی۔

۳۔ مولانا حسرت موہانی، حکیم محمد سعید، ہمدرد نیشنل فاؤنڈیشن، کراچی۔ ۱۹۶۷ء

۴۔ حسرت کی یاد میں۔ مرتب عبداللہ ولی بخش قادری۔ مجیدیہ اسلامیہ کالج، الہ آباد ۱۹۵۳ء

۵۔ حالات حسرت، عارف ہسوی۔ انجمن اعانت نظربندان اسلام، دہلی ۱۹۳۷ء

۶۔ حسرت موہانی، عبدالشکور۔ انوار بک ڈپو۔ لکھنؤ ۱۹۵۳ء

۷۔ حسرت موہانی۔ حیات اور کارنامے، احمر لاری۔ نامی پریس، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

۸۔ حسرت موہانی۔ ایک سیاسی ڈائری، اثر بن یحییٰ انصاری، عالیہ پبلی کیشنز، دھولیہ۔ مہاراشٹر ۱۹۷۷ء

۹۔ حسرت کی سیاسی زندگی، عبدالقوی دسنوی، حلقۂ احباب دیسنہ۔ پٹنہ۔

۱۰۔ حسرت کی شاعری، یوسف حسین خاں۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔ جنوری ۱۹۶۱ء

۱۱۔ کلیات حسرت موہانی، مقدمہ جمال میاں فرنگی محلی۔ مکتبۂ معین الادب، اردو بازار، لاہور۔ نومبر ۱۹۷۶ء

۱۲۔ سفرنامۂ عراق، بیگم حسرت موہانی۔ رئیس المطابع، کانپور ۱۹۳۷ء۔